L. PAICU
M. LUPU
M. LAZAR

Literatura romana
pregătire individuală
pentru proba scrisă -
examenul de bacalaureat

ESEUL

ART
Copyright © 2008

ART

Grup Editorial

Toate drepturile asupra acestei lucrări aparţin editurii. Reproducerea integrală sau parţială a conţinutului lucrării este posibilă numai cu acordul prealabil scris al editurii.

Tehnoredactare Claudiu
ISOPESCUL

Coperta: Alina
ADĂSCĂLIŢEI

Pentru comenzi vă puteţi adresa: ***Departamentului Difuzare al*** Grupului Editorial **Art** tel.: 021.224.17.65 0721.213.576 0744.300.870 Se acordă importante reduceri.

Descrierea CIP a Bibliotecii **Naţionale a României** PAICU, I.

Literatura română: pregătire **individuală pentru proba** scrisă - examenul de bacalaureat - Eseul/1. Paicu, M. Lupu, M. Lazăr. - Bucureşti : Art, 2007 ISBN 978-973-l24-l59-3

ARGUMENT

•Aşteptările unui candidat (actual sau viitor) la **examenul de bacalaureat** cuprind, în cazul probei scrise, la disciplina limba şi literatura română, demonstrarea competenţelor de receptare a textelor literare şi de producere a mesajelor scrise, prin redactarea unui **eseu** (structurat, argumentativ sau liber) despre operele, epocile şi curentele literare studiate. Fiind apreciat cu punctaje distincte pentru **conţinut** şi pentru **redactare,** asemenea tip de item solicită, într-un mod integrator, elemente corespunzătoare fiecărei competenţe de evaluât (conform programei de examen):

1. Utilizarea corectă şi adecvată a limbii române în diferite situaţii de comunicare.
2. Utilizarea adecvată a strategiilor de comprehensiune şi de interpretare, a modalităţilor de analiză tematică, structurală şi stilistică în receptarea textelor literare şi nonliterare.
3. Punerea în context a textelor studiate prin raportare la epocă sau la curente culturale/ literare.
4. Argumentarea în scris şi oral a unor opinii în diverse situaţii de comunicare.

Programele şcolare de limba şi literatura română **pentru ciclul superior al liceului** (clasele a Xl-a şi a XII-a), care furnizează materialul cel mai consistent pentru programa de bacalaureat, realizează un salt calitativ faţă de ciclul inferior al liceului, de la analiza tematică, structurală şi stilistică a operelor literare, la comprehensiune, interpretare şi raportarea textelor studiate la contextul apariţiei (epocă sau curent cultural/ literar), conform competenţelor generale 2, 3. Se urmăreşte astfel întărirea coordonatei interpretative, dar şi a celei culturale, pentru înţelegerea textelor literare studiate. Ca element de noutate semnalăm dezvoltarea unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului cultural românesc, dar nu ca inventar de informaţii cu scop reproductiv,/:i ca un instrument necesar pentru contextualizarea operelor literare studiate, la momentul apariţiei lor (epocă sau curent literar/ cultural) şi la cadrul mai amplu al literaturii universale.

Programele pentru clasele a Xl-a şi a XII-a valorifică şi actualizează, în realizarea propriilor competenţe, elementele de analiză tematică, structurală şi stilistică a textelor literare şi nonliterare, asimilate în ciclul inferior al liceului. De asemenea, continuă realizarea competenţelor de comunicare şi de argumentare (1 şi 4).

Pentru redactarea unui eseu, fie el o temă pentru acasă sau un subiect de examen, este necesară armonizarea elementelor de **conţinut** (principalele componente de structură, de compoziţie şi de limbaj specifice textului narativ, poetic sau dramatic; temă, motiv, viziune despre lume; punerea în context a textelor studiate prin raportare la epocă sau la curente culturale/ literare) şi a elementelor de **redactare** (utilizarea corectă şi adecvată a limbii române, respectarea structurii eseului, construcţia discursului argumentativ).

De asemenea, elevul ar trebui să evite extremele: atât reproducerea unor informaţii prefabricate despre textul literar (care, oricât de pertinente ar fi, exclud încercarea elevului de cunoaştere nemijlocită a textului literar, de înţelegere a relaţiei acestuia cu contextul istoric, cultural sau critic, şi mai ales de constituire a propriului punct de vedere), cât şi afişarea unor idei insuficient susţinute de propriile cunoştinţe şi lecturi. [1]

Eseurile propuse în lucrarea de faţă nu urmăresc a se constitui într-un grupaj de texte prefabricate cu scopul de a fi asimilate în grabă sau imitate, pentru că ele însele nu pot oferi soluţiile pentru o varietate de cerinţe posibile pentru fiecare text, epocă sau curent literar. De asemenea, eseurile propuse nu pot rezolva nici problema înţelegerii textelor literare, pentru că aceasta este condiţionat^, în primul rând, de lectura operelor. Un punct de vedere personal se constituie doar prin contactul direct cu textul literar, care furnizează argumentele necesare interpretării.

Rostul acestor eseuri este de a exemplifica modul în care conţinuturile şi competenţele specifice disciplinei, în special pentru clasele a Xl-a şi a XII-a, pot fi valorificate într-o organizare logică, aplicată la unele texte literare pe care le considerăm adecvate pentru ilustrarea acelor secvenţe ale programei şcolare, care au fost preluate de programă examenului de bacalaureat. Pe cât posibil, în selecţia operelor literare ne-am îndreptat către autorii canonici menţionaţi în programa de bacalaureat.

Amintim că numărul minim de texte literare studiate la un anumit capitol este precizat în programele şcolare, fiind menţinut şi în programa de examen. In prezenta ediţie, am ilustrat adesea capitolele cu mai multe opere literare decât este obligatoriu de studiat, pentru a lăsa fiecăruia alegerea unui anumit text. La fel de bine, în unele cazuri se poate opta pentru texte literare pe care noi nu le-am abordat.

In legătură cu studiile de caz şi dezbaterile (vezi pag. 421), lucrarea noastră conţine atât prezentări geherale ale temelor, cât şi eseuri aplicative, adică oferă suficiente informaţii necesare elaborării răspunsurilor la eseurile propuse pentru proba scrisă. Aceste informaţii nu sunt, însă, şi singurele posibile, pentru că exemplificările pot viza şi alte opere literare, respectiv, texte nonliterare.

Sperăm că lucrarea de faţă poate oferi o „cheie de lectură" a programelor şcolare pantru ciclul superior al liceului, privite dinspre examenul final, de bacalaureat.

AUTORII

Limba şi literatura română Programa pentru examenul de bacalaureat — 2008

L STATUTUL DISCIPLINEI DE EXAMEN

Prin ponderea sa reflectată în prezenţa celor două probe obligatorii, scrisă şi orală, limba **şi literatura** română ocupă un loc important în structura examenului de bacalaureat. Curriculumul **liceal, care stabileşte *principiul studierii limbii şi literaturii'* române din perspectivă comu- mcatiV'func(tonală,*** pune accent pe **latura formativă a învăţării,** fiind centrat pe ***achiziţionarea de competenţe***, fapt care a determinat precizarea, în programa de bacalaureat, a competenţelor de **evaluat şi** a conţinuturi lor din domeniile: **A. literatura română, B. limbă şi comunicare.**

Proba scrisă vizează competenţele de receptare şi de producere a mesajelor scrise.

Proba orală vizează competenţele de comunicare orală, aplicate în receptarea mesajelor **orale şi scrise şi** în producerea unor tipuri de discurs (descriptiv, informativ, narativ, argumen-**tativ) exersate** în cadrul învăţământului liceal.

II. COMPETENŢE DE EVALUAT

Prin susţinerea examenului de bacalaureat la această disciplină, elevul va trebui să facă **dovada** următoarelor competenţe dobândite în ciclul inferior şi în cel superior de liceu (clasele a IX-a - a XII-a), corelate cu anumite conţinuturi parcurse în cele două cicluri liceale:

1. Utilizarea corectă şi adecvată a limbii române în diferite situaţii de comunicare

Competenţe specifice	**Conţinuturi asociate**
1.1. Utilizarea adecvată a strategiilor şi a **regulilor de exprimare orală in monolog** şi **tn dialog, în vederea realizării unei comunicări corecte, eficiente şi personalizate, adaptate unor** situaţii **de comunicare** diverse	reguli ale monologului (contactul vizual cu auditoriul; raportarea la reacţiile auditoriului), tehnici de construire a monologului; tipuri: povestire/ relatare orală, descriere orală, monolog informativ, monolog argumentativ, exprimarea orală a reacţiilor şi a opiniilor privind texte literare şi nonliterare, filme, spectacole de teatru, expoziţii de pictură etc.; adecvarea la situaţia de comunicare (auditoriu, context) şi la scopul comunicării (informare, argumentare/ persuasiune etc.) reguli şi tehnici de construire a dialogului (atenţia acordată partene-rului, preluarea/ cedarea cuvântului la momentul oportun, dozarea participării la diaiog etc.); tipuri: conversaţia, discuţia argumentativă, interviul (interviul publicistic, interviul de angajare); adecvarea la situaţia **de** comunicare (partener, context etc.) şi la scopul comunicării **(informare,** argumentare/ persuasiune etc.); argumentare şi contra-**argumentare In** dialog - stilurile funcţionale adecvate situaţiei de comunicare rolul elementelor verbale, paraverbale şi non verbale în comunicarea orală: privire, gestică, mimică, spaţiul dintre persoanele care comunică, tonalitate, ritmul vorbirii etc. - **ascultare activă**

1.2. Utilizarea adecvată a tehnicilor de redactare şi a formelor exprimării scrise compatibile cu situaţia de comunicare în elaborarea unor texte diverse	- reguli generale în redactare (structurarea textului, adecvarea la situaţie, adecvare stilistică, aşezare în pagină, lizibilitate) - relatarea unei experienţe personale, descriere, povestire, argumentare, ştiri, anunţuri publicitare, corespondenţă privată şi oficială; cerere, pro- ces-verbal, curriculum vitae, scrisoare de intenţie - exprimarea reacţiilor şi a opiniilor faţă de texte literare şi nonliterare, argumentare, rezumat, caracterizare de personaj, analiză, comentariu, sin teză, paralelă, eseu structurat, eseu liber/ nestructurat - modalităţi de indicare a bibliografiei, normele citării - normele limbii literare la nivelurile: ortografic şi de punctuaţie, morfosintactic, lexico-semantic, stilistico-textual
1.3. Identificarea particularităţilor şi a funcţiilor stilistice ale limbii în receptarea diferitelor tipuri de mesaje/ texte	- limbaj standard, limbaj literar, limbaj colocvial, limbaj popular, limbaj regional, limbaj arhaic; argou, jargon - expresivitatea în limbajul comun şi în limbajul poetic
1.4. Receptarea adecvată a sensului/ sensurilor unui mesaj transmis prin diferite tipuri de mesaje orale sau scrise	- texte literare (proză, poezie, dramaturgie); texte nonliterare, memorialistice, epistolare, jurnalistice, juridic-administrative, ştiinţifice, argumentative, mesaje din domeniul audio-vizualului - sens denotativ şi sensuri conotative - elemente care înlesnesc sau perturbă receptarea: canalul, codul, contextul - ficţiune, imaginaţie, invenţie; realitate, adevăr; scopul comunicării: informare, delectare, divertisment etc.; reacţiile receptorului: cititor, ascultător
1.5. Utilizarea adecvată a achiziţiilor lingvistice în producerea şi în receptarea diverselor texte orale şi scrise, cu explicarea rolului acestora în construirea mesajului	- componentele şi funcţiile actului de comunicare - niveluri ale receptării şi producerii textelor orale şi scrise: fonetic, ortografic şi de punctuaţie, morfosintactic, lexico-semantic, stilistico-textual, nonverbal şi paraverbal - normele limbii literare la toate nivelurile: fonetic, ortoepic, ortografic şi de punctuaţie, morfosintactic, lexico-semantic, stilistico-textual - tipuri textuale şi structura acestora: narativ, descriptiv, informativ, argumentativ - rolul verbelor în naraţiune; rolul adjectivelor în descriere - rolul formulelor de adresare, de iniţiere, de menţinere şi de închidere a contactului verbal în monolog şi în dialog

2. Utilizarea adecvată a strategiilor de comprehensiune şi de interpretare, a modalităţilor de analiză tematică, structurală şi stilistică în receptarea textelor literare şi nonliterare

Competenţe specifice	**Conţinuturi asociate**
2.1. Identificarea temei şi a modului de reflectare a acesteia în textele studiate sau în texte la prima vedere	- temă, motiv, viziune despre lume - modul de reflectare a unei idei sau a uiiei teme în mai multe opere literare, aparţinând unor genuri sau epoci diferite sau unor arii culturale diferite

2.2. Identificarea şi analiza principalelor componente de structură, de compoziţie şi de limbaj specifice textului narativ	**- particularităţi ale construcţiei subiectului în textele narative; particularităţi ale compoziţiei în textele narative: incipit, final, episoade/ secvenţe narative, tehnici narative; construcţia personajelor; modalităţi de caracterizare a personajului; tipuri de personaje; instanţele comunicării în textul narativ; tipuri de perspectivă narativă; specii epice: basm cult, nuvelă, roman; registre stilistice, limbajul personajelor, limbajul naratorului; stilul direct, stilul indirect, stilul indirect liber**
2.3. Identificarea şi analiza principalelor componente de structură şi de limbaj specifice textului dramatic	**- particularităţi ale construcţiei subiectului în textul dramatic** **- particularităţi ale compoziţiei textului dramatic** **- modalităţi de caracterizare a personajelor; registre stilistice, limbajul personajelor, notaţiile autorului** **- specii dramatice - comedia; o operă dramatică postbelică** **- creaţie dramatică şi spectacol** **cronica de spectacol, discutată în relaţie cu textul dramatic şi punerea în scenă a acestuia (pentru proba orală)**
2.4. Identificarea şi analiza elementelor de compoziţie şi de limbaj în textul poetic	**titlu, incipit, relaţii de opoziţie şi de simetrie, elemente de recurenţă: motiv poetic, laitmotiv, simbol central, idee poetică** **- sugestie şi ambiguitate** **- imaginar poetic, figuri semantice (tropi); elemente de prozodie** **- poezie epică, poezie lirică** **- instanţele comunicării în textul poetic**
2.5. Compararea unor viziuni despre lume, despre condiţia umană sau despre artă reflectate în texte literare, nonliterare sau în alte arte	**- viziune despre lume, teme şi motive, concepţii despre artă;** **limbajul literaturii, limbajul cinematografic, limbajul picturii; limbajul muzicii (pentru proba orală)**
2.6. Interpretarea textelor studiate sau la prima vedere prin prisma propriilor valori şi a propriei experienţe de lectură	**ectură critică: elevii evaluează ceea ce au citit; lectură creativă: elevii extrapolează, caută interpretări personale, prin raportări la propria sensibilitate, experienţă de viaţă şi de lectură**
3. Punerea în context a textelor studiate prin raportare la epocă sau la curente culturale/ literare	
Competenţe specifice	**Conţinuturi asociate**
3.1. Identificarea şi explicarea relaţiilor dintre opere literare şi .contextul cultural în care au apărut acestea	**răsături ale curentelor culturale/ literare reflectate în textele literare studiate sau în texte la prima vedere**

3.2. Construirea unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului cultural românesc, prin integrarea şi relaţionarea cunoştinţelor asimilate	- fundamente ale culturii române (originile şi evoluţia limbii române) - perioada veche (formarea conştiinţei istorice) - curente culturale/ literare în secolele XVII-XVIII: umanismul şi iluminismul - perioada modernă: a. secolul al XIX-lea - începutul secolului al XX-lea (perioada paşoptistă; România, între Occident şi Orient; criticismul junimist); b. curente culturale/ literare în secolul XIX - începutul secolului XX (romantismul, realismul, simbolismul, prelungiri ale romantismului şi clasicismului); c. perioada interbelică (orientări tematice în romanul interbelic, tipuri de roman; poezia interbelică, diversitate tematică, stilistică şi de viziune; curente culturale/ literare în perioada interbelică: modernism, traditionalism, orientări avangardiste; identitate «culturală în context european); perioada postbelică (tipuri de roman în perioada postbelică, poezia în perioada postbelică, teatrul în perioada postbelică; curente culturale/ literare: postmodemismul) *. - curente culturale/ literare româneşti în context european

4. Argumentarea în scris şi oral a unor opinii în diverse situaţii de comunicare

Competenţe specifice	**Conţinuturi asociate**
4.1. Identificarea structurilor argumentative în texte literare şi nonliterare studiate sau la prima vedere	- construcţia textului argumentativ; rolul conectorilor în argumentare - logica şi a coerenţa mesajului argumentativ
4.2. Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare şi nonliterare studiate sau la prima vedere	- construcţia discursului argumentativ: structuri specifice, conectori, tehnici argumentative - eseul argumentativ
4.3. Compararea şi evaluarea unor argumente diferite, pentru formularea unor judecă(i proprii	- textul critic (recenzia, cronica literară, eseul, studiul critic) în raport cu textul discutat - interpretări şi judecăţi de valoare exprimate în critica şi în istoria literară - eseul structurat sau eseul liber

Notă. Conform programei şcolare în vigoare, examenul de bacalaureat nu implică studiul **monografic al scriitorilor canonici, ci studierea** a **cel puţin unui** text din opera acestora. Textele **literare la prima vedere pot aparţine atât autorilor canonici, cât** şi altor autori.

Pentru proba scrisă, elevii trebuie **să** studieze în mod aprofundat cel puţin numărul **minim de texte prevăzute în programa şcolară, despre** care să poată **redacta** un eseu structurat, **un eseu liber sau un eseu argumentativ,** în care să aplice conceptele de istorie şi

teorie literară **(perioade, curente literare/ culturale, elemente** de analiză tematică, structurală şi stilistică) men**ţionate în tabel: ***

- **proză scurtă: basm cult, nuvelă; texte reprezentative pentru aspecte esenţiale ale speciei narative pe care o ilustrează;**
- **roman: texte reprezentative pentru aspectele** esenţiale ale genului şi ale evoluţiei **acestuia;**
- poezie: **texte** poetice care să ilustreze aspecte esenţiale ale genului şi ale evoluţiei **acestuia;**
- dramaturgie: **comedia;** texte dramatice care **să** ilustreze aspecte specifice şi diferite ale genului şi ale **evoluţiei acestuia.**

Studiile de caz şi dezbaterile menţionate în tabel pot fi valorificate în cadrul probelor orale şi scrise, prin solicitarea argumentării unor opinii sau judecăţi de valoare* (reproduse) pe marginea temelor rcspective. Argumentarea va fi exemplificată prin texte/ fragmente adecvate, studiate la **clasă.**

b. LIMBĂ ŞI COMUNICARE

Niveluri de constituire a mesajului

Notă. Conţinuturile de mai jos vizează:

- aplicarea, în diverse situaţii de comunicare, a normelor ortografice, ortoepice, de punctuaţie, morfosintactice şi folosirea adecvată a unilăţilor lexico-semantice;
- aplicarea cunoştinţelor de limbă, inclusiv a celor dobândite în ciclul gimnazial, în exprimarea corectă şi în receptarea textelor studiate sau la prima vedere.

Nivelul fonetic

- pronunţii corecte/ incorecte ale neologismelor; hiat, diftong, triftong; accentul;
- cacofonia; hipercorectitudinea
- pronunţare nuanţată a enunţurilor (ton, pauză, intonaţie)

Nivelul lexico-semantic

- variante lexicale; câmpuri semantice
- erori semantice: pleonasmul, tautologia, confuzia paronimică
- derivate şi compuse (prefixe, sufixe, prefixoide, sufixoide), schimbarea categoriei gra-

maticale

- **relaţii** semantice (polisemie; sinonimie, antonimie, omonimie)
- sensul corect al cuvintelor (în special al neologismelor)
- unităţi frazeologice
- **etimologia** populară, hipercorectitudinea
- **sensul** cuvintelor în context; sens denotativ şi sens conotativ

Nivelul morfosintactic

- forme flexionare **ale** părţilor **de** vorbire (pluralul substantivelor, articularea substantivelor, forme cazuale; forme flexionare ale verbului, adjective tară grade de comparaţie, **numerale etc.);** valori expresive **ale** părţilor de vorbire; mijloace lingvistice de realizare a subiectivităţii **vorbitorului**

• elemente de acord gramatical; (între predicat şi subiect - acordul logic, acordul prin atrac(ie; acordul atributului cu partea de vorbire determinată);

• elemente de relaţie (prepoziţii, conjuncţii, pronume/ adjective pronominale relative, adverbe relative)

• anacolutul

Nivelul ortografíe şi de punctuaţie

• norme ortografice şi de punctuaţie în constituirea mesajului scris (scrierea corectă a cuvintelor, scrierea cu majusculă, despărţirea cuvintelor în silabe, folosirea corectă a semnelor de ortografie şi de punctuaţie)

• rolul semnelor ortografice şi de punctuaţie în înţelegerea mesajelor scrise

Nivelul stilistico-textual

• registre stilistice (standard, colocvial, specializat etc.) adecvate situaţiei de comunicare

• coerenţă şi coeziune în exprimarea orală şi scrisă

• tipuri de texte şi structura acestora: narativ, descriptiv, informativ, argumentativ

• stiluri funcţionale adecvate situaţiei de comunicare

• limbaj standard, limbaj literar, limbaj colocvial, limbaj popular, limbaj regional, limbaj arhaic; argou, jargon

• stil direct, stil indirect, stil indirect liber

• rolul figurilor de stil şi al procedeelor artistice în constituirea sensului

Notă! *Pregătirea candidaţilor şi elaborarea subiectelor pentru examenul de bacalaureat 2008* se vor realiza în conformitate cu prevederile prezentei programe de bacalaureat şi a programelor şcolare în vigoare. Manualul şcolar este doar unul dintre suporturile didactice utilizate de profesori şi de elevi în predare-învăţare, conţinutul acestuia fiind valorificat în funcţie de specificările din prezenta programă de bacalaureat şi din programele şcolare corespunzătoare. Conform Adreselor M.Ed.C. nr. **48.871/ 23** noiembrie **2005** şi nr. **31.641/ 3** mai **2006,** începând cu anul şcolar **2006-2007, „*respectarea* normelor** prevăzute în ediţia a **II-a** a **Dicţionarului ortografic, ortoepic şi morfologic al limbii române (DOOM[2]) *este obligatorie [...] la examen*ele de bacalaureat**", în cadrul cărora elevii vor face dovada cunoaşterii acestora, fiind evaluaţi ca atare".

CUM CITIM PROGRAMA PENTRU EXAMENUL DE BACALAUREAT?

CUM CITIM PROGRAMA PENTRU

EXAMENUL DE BACALAUREAT - 2008?

Pentru a alege operele literare de pregătit pentru examen conform programei de bacalaureat, vom avea în vedere trei aspecte:

1. Clasificarea textelor literare după gen şi specie.
2. Autorii canonici.
3. Evoluţia literaturii române: epoci şi curente culturale/ literare; cronologie.

1. Clasificarea textelor literare după gen şi specie:

Textul poetic - specii: poezie epică, poezie lirică; texte poetice care să ilustreze aspecte esenţiale ale genului; clasificare după curent literar.

Textul-narativ - specii epice: basm cult, nuvelă, roman; clasificare după curent literar, temă sau epocă.

Textul dramatic - specii: comedia; o operă dramatică postbelică.

„JElevii trebuie să studieze în mod aprofundat cel puţin numărul minim de texte prevăzute în programa şcolară" .

2. Autorii canonici: Mihai Eminęscu, Ion Creangă, I.L. Caragiale, Titu Maiorescu, Ioan Slavici, G. Bacovia, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, G. Călinescu, E. Lovinescu, Marin Preda, Nichita Stănescu, Marin Sorescu.

„Conform programei şcolare în vigoare, examenul de bacalaureat nu implică studiul monografic al scriitorilor canonici, ci studierea a cel puţin unui text din opera acestora. Textele literare la prima vedere pot aparţine atât autorilor canonici, cât şi altor autori" .

Genuri şi specii literare reprezentate, în general, de autori canonici:

Textul poetic: poezie epică (Ion Barbu, *Riga Crypto şi lapona Enigei,* Mircea Cărtărescu, *Levantul),* poezie lirică (Mihai Eminescu, G. Bacovia, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Nichita Stănescu, Marin Sorescu).

Textul narativ - specii epice:

• Proza scurtă: basm cult (Ion Creangă, *Povestea lui Harap-Alb),* nuvelă (nuvela romantică, istorică: C. Negruzzi, *Alexandru Lăpuşneanui,* nuvela realist-psihologică: Ioan Slavici, *Moara cu noroc,* I.L. Caragiale, *In vreme de război).*

• Romanul: Ioan Slavici, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, G. Călinescu, Marin Preda.

• Textul dramatic - specii: comedia (I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută)*-, o operă dramatică postbelică (Marin Sorescu, *Iona).*

3. Evoluţia literaturii române:

Epoci şi curente culturale/ literare	Periodizare	Reprezentanţi	Specii literare
Cultura şi literatura veche **Umanismul**	secolul al XVI-lea, al XVII-lea şi prima jumătate a secolului al XVIII-ea	• Cronicarii moldoveni (Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce) şi munteni (Radu Popescu, Radu Greceanu) • Dimitrie Cantemir	• Istoriografia, cronicile (arta portretului, descrierea, naraţiunea) • primul roman: *Istoria ieroglifică*
Cultura şi literatura ' premodernă **Iluminismul** **4**	**1780-l830**	• Şcoala Ardeleană (Gheorghe Şincai, Samuel Micu-Klein, Petru Maior, Ion Budai-Deleanu) - Iluminismul în Moldova şi în Ţara Românească • Epoca de tranziţie (începuturile poeziei şi ale prozei) - Poezia (poeţii Văcăreşti, Costache Conachi) - Proza (Dinicu Golescu)	• prima epopee (eroi-comică-satirică): *Ţiganiada*
Literatura modernă **Perioada paşoptistă** M. Kogălniceanu; revista *Dacia literară* - *Introducţie (* **840)** **Romantismul**	**1830-l860**	• Perioada preromantică (Vasile Cârlova, Ion Heliade Rădulescu, Gh. Asachi) • Perioada paşoptistă - Poezie (A. Mureşanu, Vasile Alecsandri, Gr. Alexandrescu) - Proză (C. Negruzzi, I. Ghica, A. Russo, Vasile Alecsandri) - Teatru (Vasile Alecsandri) • Perioada postpaşoptistă (Nicolae Filimon, Alexandru Odobescu, B P. Hasdeu)	• elegia, meditaţia, balada - varietate de specii lirice romantice şi clasice; **poezia epică** (fabula, balada, legenda cultă) **şi poezia lirică** - **nuvela romantică, nuvela istorică,** povestirea, proza de călătorie, memorialistica - comedia • romanul, nuvela, drama
Epo^a marilor clasici **Titu Maiorescu;** Junimea; revista *Convorbiri literare* **Romantismul** **Realismul**	aprox. **1867-l885**	• **Mihai Eminescu** • **Ion Creangă** • **I. L. Caragiale** • **loan Slavici**	• Teme şi motive, **specii romantice - poezie şi proză** • **Basmul cult** • **Comedia** • **Proza realistă: nuvela psihologică, romanul**
Prelungiri ale **clasicismului** şi ale **romantismului**	**1900-l916**	• Poezia: George Coşbuc, Octavian Goga	• Lirismul obiectiv

Orientări: poporanismul şi sămănătorismul		• Proza, teatru: • D. Zamfire seu, B. Şt. Delavrancea	
Simbolismul 1 Al. Macedonski I revista *Literatorul;* I art. *Poezia viitorului*	1892-l916	• Alexandru Macedonski, Ştefan Petică, D. Anghel, Ion Minulescu, George Bacovia	• Teme şi motive simboliste
Perioada interbelică I Tradiţionalismul (N. I Crainic) Modernismul - E. Lovinescu, revista I *Sburătorul* Avangarda (Ion I Vi nea, Tristan Tzara)	1919-l940	• Poezia - tradiţionalism (Ion Pillat, Vasile Voiculescu) – modernism (George Bacovia, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu) - avangardism (Ion Vinea, Ilarie Voronca) • Proza (Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Mihail Sadoveanu, George Călincscu, Hortensia Papadat- Bengescu, Mire ea Eliade) • Dramaturgia (Camil Petrescu, Lucian Blaga)	- Poezia epică (balada), , poezia lirică (arte poetice, diferite teme şi specii lirice) • Proza interbelică: romanul (modele epice, orientări tematice: romanul psihologic, romanul experienţei etc.) - drama[3]
1 Literatura de după al 1 Doilea Război Mondial I Ncomodernismul	1960-l980	• Poezia (Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Emil Botta, Leonid Dimov, loan Alexandru, Ana Blandiana) • Proza (Marin Preda, Eugen Barbu, Petru Dumitriu, Ştefan Bănulescu, Fănuş Neagu, Sorin Titel) • Dramaturgia (Marin Sorescu, Eugen lonescu, Theodor Mazilu, Ion Băieşu)	- poezia postbelică - romanul postbelic - teatrul postbelic
Postmodernismul I (generaţia '80) **1 FI:**	1980-2000	• Poezia (Mircea Cărtărescu, Alexandru Muşina, Florin laru) • Proza (Mircea Cărtărescu, loan Groşan, Mircea Nedelciu) • Dramaturgia (Matei Vişniec)	• Poezia epică (epopeea). poezia lirică • Proza scurtă, romanul postmodern • Teatrul postmodern

„Pentru proba scrisă, elevii trebuie [...] să poată redacta un eseu structurat, un eseu liber sau un eseu argumentativ, în care să aplice conceptele de istorie şi teorie

literară (perioade, curente literare/ culturale, elemente de analiză tematică, structu rală şi stilistică) [...].*

Studiile de caz şi dezbaterile... pot fi valorificate în cadrul probelor orale şi scrise, prin solicitarea argumentării unor opinii sau judecăţi de valoare (reproduse j pe marginea temelor respective. Argumentarea va fi exemplificată prin texte/ fragmente adecvate, studiate la clasă. *t* >

""Pentru **o** justă **selecţie a textelor literare, sugerăm consultarea** *Cuprinsului* prezentei lucrări.

FUNDAMENTE ALE CULTURII ROMÂNE ORIGINILE ŞI EVOLUŢIA LIMBII ROMÂNE

I. DELIMITĂRI TERMINOLOGICE

Alfabet chirilic - vechi alfabet folosit la scrierea limbii slave, compus de fraţii Chirii şi Metodiu în sec. al IX-lea şi întrebuinţat şi în Ţările Române până către 1860.

Dialect - varietate teritorială a unei limbi, ale cărei trăsături caracteristice (fonetice, lexicale, gramaticale etc.) o deosebesc de limba comună a întregului popor şi de alte ramificaţii teritoriale ale acestei limbi.

Grai - varietate teritorială de rang inferior a unei limbi, subordonată dialectului, folosită pe un teritoriu restrâns şi caracterizată printr-un număr de trăsături lingvistice neesenţiale.

▪

Limba latină vulgară populară - limbă italică vorbită de majoritatea clasei mijlocii în Imperiul Roman, deosebită de latina clasică utilizată de elite prin elemente de gramatică, vocabular şi pronunţare. A constituit baza formării limbilor romanice.

Limbă literara - aspectul cel mai îngrijit al limbii unei comunităţi, stabilit prin norme unitare şi consolidat prin scris.

Limba română comună - stadiu al limbii române premergător apariţiei dialectelor sud-dunărene: aromân, meglenoromân şi istroromân (aprox. sec. VII-X).

Limba română - potrivit lingvistului Al. Rosetti, *„este limba latină vorbită neîntrerupt in partea orientală a Imperiului Roman, cuprinzând provinciile dunărene (Dacia, Pannonia de sud, Dardania, Moesia Superioară şi Inferioară), din momentul pătrunderii limbii latine in aceste provincii şi până in zilele noastre".*

Norma literară/ norma limbii literare - are în vedere un anumit uzaj lingvistic impus în comunicarea orală sau scrisă. Deşi nu implică existenţa unor forme prohibitive, precum *norma lingvistică* **(ale cărei reguli, înregistrate în gramatici, dicţionare explicative sau ortografice şi ortoepice, sunt obligatorii pentru orice utilizator al limbii), norma literară impune anumite constrângeri atât asupra vorbitorilor, cât şi asupra celor care o utilizează în scris. Chiar dacă are un caracter istoric, ea variază lent, deoarece rolul său este tocmai acela de a consacra un singur uz al limbii pentru o perioadă relativ lungă de timp.**

Slavonă - varianta scrisă a limbii slava veche.

II. PREZENTARE GENERALĂ

Scurt istoric

Limba română face parte din familia limbilor romanice, împreună cu franceza, italiana, spaniola, portugheza, catalana, provensala, retoromana, sarda, dalmata etc.

ORIGINILE ŞZ EVOLUŢIA LIMBII ROMANE

Toate limbile romanice au evoluat din limba latină populară/ vulgară. Originea limbii române este legată de formarea poporului român, proces complex de sinteză dacoromână, asupra căruia s-au exercitat în tfmp şi alte influenţe.

- Sec. I: consolidarea stăpânirii romane în zona Dunării.
- 101 - 106: cucerirea Daciei de către Traian.
- 212: prin Constituţia lui Caracalla, locuitorii Daciei devin cetăţeni romani.
- 27l-275:‚retragerea" aureliană din Dacia.
- Sec. Ill-IV: creştinismul pătrunde în provinciile dunărene.
- Sec. VI: sosirea slavilor în zona Dunăţii şi începutul amestecului cu populaţia romanizată.
- Sec. IX: limba slavă veche, care nu cunoştea decât varianta vorbită, capătă şi formă scrisă, prin inventarea alfabetului aşa-numit „chirilic" de către fraţii Chirii şi Metodiu. Din acel moment şi până în sec. al XVI-lea, limba bisericii româneşti, a culturii şi a cancelariei va fi slavona (slava veche).
- Sec. X-XI: scindarea limbii române comune prin apariţia dialectelor sud-dunărene; constituirea cnezatelor şi voievodatelor conduse de Glad, Gelu şi Menumorut.
- Sec. XI-XII: pătrunderea maghiarilor în Transilvania.
- Sec. XIV: întemeierea Ţărilor Române.

• 1508: la Târgovişte se tipăreşte prima carte în Ţările Române, *Liturghierul* lui Macarie, în limba slavonă. Vor urma un **Octoih** (1510) şi un **Tetraevanghel** (1512).

• 1521: primul document în limba română, *Scrisoarea lui Neacşu din Câmpulung* către judele Braşovului. Din sec. al XVI-lea datează şi un număr de manuscrise (textele maramureşene): *Psaltirea scheiană, Psaltirea voroneţeană, Psaltirea Hurmuzachi, Codicele voroneţean.*

• 1544: la Sibiu se tipăreşte prima carte **în limba română,** *Catehismul luteran.*

• 1559: la Braşov, diaconul Coresi înfiinţează o tipografie proprie, unde, de-a lungul a circa douăzeci de ani, apar 11 tipărituri în limba slavonă şi 9 în limba română.

• 1561: primul text tipărit în limba română, *Evangheliarul românesc* tradus din slavonă de către Coresi. In *Predoslovie*, el şi-a justificat şi teoretic „îndrăzneala", scriind: *In sfânta beserecă mai bine e a grăi cinci cuvinte cu înţeles decât 10 mie de cuvinte neînţelese în limba străiină.* Totuşi, în acest moment influenţa slavonei asupra limbii române este încă importantă, cu precădere în rândul cărturarilor.

• In secolul al XVII-lea, mai ales din a doua sa jumătate, limba slavonă pierde teren în favoarea celei greceşti, utilizată tot mai mult în biserică. „Descoperirea" originii latine a neamului - *„JR.umânii... toţi de la Râm* [Roma] *se trag",* va exclama uimit şi totodată mândru Grigore Ureche, în *Letopiseţul Ţării Moldovei* - va orienta interesul cărturarilor şi spre limba latină a cărei influenţă va deveni tot mai puternică. Dar diferenţele locale datorate graiurilor tind sa micşoreze avantajele rezultate din îmbogăţirea vocabularului, încât, pentru prima dată, un cărturar român, mitropolitul Simion Ştefan, simte nevoia să clarifice măcar la nivel teoretic această problemă, îndemnând la unificarea limbii. In *Predoslovia* la traducerea *Noului Testament* de la Bălgrad (Alba-Iulia) din 1648 el spune: *Bine ştim că cuvintele trebuie să fie ca banii, că banii aceia sunt buni carii îmblă în toate fărăle, aşia şi cuvintele acele sunt bune carele le înţeleg toţi.*

• în secolul al XVIII-lea, tendinţa de îmbogăţire a limbii se accelerează, ea manifestându-se tot sub înrâurirea limbilor greacă şi latină. Este vorba însă de o acţiune spontană şi nu de urmarea unei doctrine, chiar dacă un cărturar precum Dimitrie Cantemir, conştient de noutatea limbajului său, simte nevoia scrierii unui dicţionar explicativ - *Scară a cuvintelor streine tălcuitoare* - cum îl numeşte el, care conţine un mare număr de termeni neologici precum: *avocat - cela ce trage pentru altul pâra cu plată; anonim - cela ce, izvodind ceva, numele nu i să ştie; argument — voroavă doveditoare; atomuri - lucrul carele într-olt chip sau parte nu să mai poate despărţi, despica, tăia; boală hronică - boală carea ţine cu aniidemocraţie - stăpânire în carea cap ales nu iăste, ce toată ţara poate întră la sfat; fantezie - părere, închipuirea minţii; himeră - dihania carea în lume nu să află, ciudă nevădzută, neaudzită, afar din fiinţă; pilulă - gugoaşă, bubuşlie, carea dau doftorii de înghit pentru hacul; teatru - locul privelii în mijlocul a toată ivala.* Limba utilizată de Cantemir este însă dificilă pentru cititorul de azi şi, totodată, diferită de a altor cărturari ai timpului.

• Prima jumătate a sec. al XlX-lea se caracterizează prin tendinţa de reînnoire lingvistică, pe de-o parte prin apelul insistent la modelul latin, datorat mai ales cărturarilor Şcolii Ardelene, pe de alta, la italiană şi franceză. Semnificativă este, acum, „evoluţia" părerilor unei personalităţi a timpului, Heliade-Rădulescu. In 1828, în *Gramatica românească*, semnată I. Eliad, el propunea simplificarea alfabetului chirilic şi, implicit, principiul fonetic al scrierii, prin renunţarea la o serie de slove socotite inutile. In 1840 însă, în *Paralelism între limba italiană şi limba română*, considerând că *deosebirea limbii noastre de cea italiană din ziua de astăzi nu este alta, decât că a noastră a rămas în starea cea d-intâi [...];/ cea italiană a început de atâtea veacuri a se cultiva prin autorii şi poeţii săi*, Heliade o propune ca model de urmat. între consecinţe, vor fi apariţia unui

număr mare de neologisme de origine italiană, dar şi schimbări ortografice ale căror urmări mai dau bătaie de cap şi azi românilor, precum grafia unor nume proprii care conţin dublarea consoanelor plasate intervocalic: Negruzzi, Russo, Bolliac, Rosetti etc. în 1847, într-un *Vocabular de vorbe străine în limba română,* Heliade merge mai departe, propunând înlocuirea unui mare număr de cuvinte slavone, maghiare, turceşti, nemţeşti şi greceşti - peste 1000 considerate *de prisos* sau *urâte,* prin termeni de origine italiană, latină şi, în câteva cazuri, prin creaţii personale: *aldămaş* (turc.) - *de băut, de mână bună; boală* (siv.) - *lovire a răului, maladie, morb; bogat* (siv.) - *înavuţit, bănos, pecunios, opulent; brutar* (germ.) - *pâinar; vijelie* (siv.) - *uragan, tempestă; zăpadă* (siv.) - *nea, nive; iubire* (siv.) - *amare; corabie* (siv.) - *bastiment, navă; corăbier* (siv.) - *matelot, marinar; nenorocire* (siv.) - *disgraţie, infortună; zâmbet* (siv.) - *surâs; veste* (siv.) - *nuvellă, avis, anunţ;* etc. El devine, de asemenea, partizanul înlocuirii literei x, de origine grecească, prin *cs* (grafie însuşită între alţii de Vasile Alecşandri), Iată un exemplu de limbaj extras din poemul său *Serafita. A! bellă eşti, dilecto! Şi capellura-ţi blondă,/De ^voluptate peplu, ca crinii lui Amor,/ Cu buclele lui Phebu te-ammantă, te circondă/ Electric radioasă. Te-acoperă, că mor!* Asemenea oscilaţii îl vor determina pe Mihai Eminescu să afirme că *tot ce a clădit I. Eliad, modestul dascăl de la Sfântul Sava, a stricat Heliade.*

• Procesul de normare al limbii literare începe abia în a doua jumătate a sec. al XlX-lea, odată cu înfiinţarea Academiei Române. Atunci, ca urmare a trecerii de la grafia chirilică la cea latină, se declanşează aşa-numitul „război al limbilor" care va duce, în final, la fixarea normei lingvistice şi va accelera totodată procesul de definitivare a normelor unice ale limbii literare. Lupta s-a dus atunci şi pentru impunerea unuia dintre cele două sisteme de scriere, cel etimologic şi cel fonetic, problemă depăşită în 1880, când Academia adoptă noul proiect de ortografie. După această dată, se poate vorbi în

mod clar despre o limbă literară *unitară,* în sensul unui ansamblu de norme supra-dialectale, şi *modernă.*

• In anul 1904 apare primul *îndreptar ortografic.*

Trăsături definitorii

Elementele constitutive ale limbii române, sistemul fonetic, structura gramaticală, cea mai mare parte a fondului lexical principal şi a vocabularului activ sunt de origine latină, „*ceea ce dovedeşte caracterul romanii al limbii noastre*[97].

• Câteva particularităţi fonetice - transformarea consoanei / aflată între două vocale în *r: gula - gură, sale - sare, dolus* - efor; modificarea unor vocale urmate de consoana *n: bene — bine, lana — lână;* modificarea unor consoane urmate de vocala *i: tibi - ţie, dico — zic* etc.

• Sistemul morfologic al limbii române a moştenit, reorganizând şi, uneori, simplificând pe cel al latinei populare: declinările, gradele de comparaţie, pronumele, cele patru conjugări, majoritatea adverbelor, prepoziţiilor şi conjuncţiilor.

• Şintaxa limbii române menţine caracteristicile sintaxei latinei populare.

• Lexicul (vocabularul de bază) conţine majoritar cuvinte de origine latină (peste 60%) şi slavă (20%).

Structura etimologică a lexicului românesc modern:

• Cuvinte moştenite din latină - majoritare *(mamă, inimă, gură, cap, apă, floare, cal, an, noapte, iarnă, săptămână, a bea, a lua, a fugi* etc.).

• Din limba dacă s-au păstrat doar câteva cuvinte, *abur, baltă, barză, brad, brâu, buză, mal, mazăre, pupăză, strungă, vatră, viezure* etc., şi un număr de toponime: *Argeş, Criş, Mureş* etc.

• împrumuturi lexicale mai vechi, din limba: slavă *(babă, nevastă, ogradă, sat, uliţă, cocoş, rac, deal, luncă, gârlă, sfânt, muncă, noroc* etc.); maghiară *(a bănui, a făgădui, cătană* etc.); ^greacă *(a chivernisi, a catadicsi, a silabisi, a plictisi* etc.); turcă *(moft, tabiet, dandana, chef* etc.).

• împrumuturi lexicale mai noi, din limba: franceză *(caiet, bursă, abajur* etc.); germană *(bliţ, diesel, şaibă, laitmotiv* etc.) italiană *(duet, operă, partitură, bancă, drapel, armată* etc.); engleză *(lider, crenel, aisberg* etc.) etc.

III. COMPETENTA DE EVALUAT

i

• Construirea unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului cultural românesc, prin integrarea şi relaţionarea cunoştinţelor asimilate.

Cerință

Scrie un eseu liber având ca temă *originile şi evoluţia limbii române,* integrând atât informaţiile de mai sus cât şi pe cele dobândite la clasă. Este util să ai în vedere următoarea structură a eseului: ipoteză/ premisă (punct de plecare), argumentaţie (trei - patru argumente de natură teoretică însoţite de exemplificări corespunzătoare ale premisei) şi concluzie/ sinteză (partea finală a expunerii, care cuprinde ideile esenţiale din cuprinsul eseului).

PERIOADA VECHE.
FORMAREA CONŞTIINŢEI ISTORICE

I. DELIMITĂRI CONTEXTUALE

Formarea conştiinţei istorice a poporului român se realizează treptat, începând cu preocupările umaniştilor din secolele al XV-lea - al XVlI-lea, care consemnează în documentele ce ni s-au păstrat, scrise mai întâi în limba slavonă, apoi în latină, iar mai târziu în limba română, modul în care românii din diferitele provincii se înscriu în cursul istoriei: situarea lor în timp şi spaţiu, evenimentele istorice, limba, cultura, obiceiurile.

II. COMPETENŢA DE EVALUAT

• Punerea în context a textelor studiate prin raportare la epocă sau la curente culturale/ literare (umanismul).

• Construirea unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului cultural românesc.

Cerinţa:

Scrie un eseu de sinteză despre contribuţia cronicarilor moldoveni la formarea conştiinţei istorice.

III. SUGESTII DE REDACTARE

STRUCTURA	CONŢINUTUL ESEULUI
	IPOTEZĂ
S CONTEXTUL UMANISMULUI ROMÂNESC S TEMELE FUNDAMENTALE DIN CRONICI	Cronicarii moldoveni sunt boieri luminaţi, cărturari preocupaţi de consemnarea istoriei poporului, fiind conştienţi de rolul său educativ. Temele fundamentale abordate de cronicari şi care au contribuit la formarea conştiinţei noastre istorice sunt: originea latină, comună a tuturor românilor, latinitatea limbii române, fenomenul continuităţii poporului român în acest spaţiu geografic, consemnarea evenimentelor istorice trecute sau contemporane (istoriografia), instituţia domniei (chipuri şi tipuri de domnitori, rolul lor în politica internă şi externă etc.).

DEZVOLTAREA ARGUMENTELOR

s CRONICARII MOLDOVENI - ***LETOPISEŢUL ŢĂRII MOLDOVEI***

Cronicarii moldoveni, Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, scriu *Letopiseţul Ţării Moldovei,* continuând scrierea de unde a părăsit-o predecesorul. Cronica boierului Grigore Ureche cuprinde evenimentele petrecute în istoria Moldovei, din anul 1359 (de la întemeiere) până la a doua domnie a lui Aron-Vodă (1594). Miron Costin, cel mai erudit cronicar moldovean şi fin diplomat, reconstituie evenimentele petrecute între 1595 şi 1661. Ion Neculce, primul nostru povestitor artist, consemnează evenimentele petrecute între anii 1661 şi 1743, o etapă dramatică a istoriei Moldovei.

s FUNCŢIA EDUCATIVĂ ŞI VALOAREA MORALIZATOARE A ISTORIEI

Concepţia cronicarilor asupra rolului istoriei este umanistă. Motivul pentru care consemnează evenimentele este cunoaşterea istoriei. Ei cred în **funcţia educativă şi valoarea** moralizatoare a istoriei, idee afirmată încă din *Predoslovia* cronicii lui Grigore Ureche: *„Mulţi scriitori au nevoit de au scris rândul şi povestea ţărălor, de au lăsat izvod pre urmă, şi bune şi rele, să rămâie feciorilor şi nepoţilor, să le fie de învăţătură, despre cele rele să să ferească şi să să socotească, iar de pre cele bune să urmeze şi să să înveţe şi să să îndrepteze."* Miron Costin continuă *Letopiseţul*, animat de aceeaşi convingere, după cum mărturiseşte în *Predoslovie*: *nu să uite lucrurile şi cursul ţărâi, de unde au părăsit a scrie răpăosatul Ureche vornicul*". Şi Ion Neculce exprimă, în stilul oral specific, aceeaşi idee: *„J)eci, fraţilor cetitorilor, cu cât veţi îndemna a ceti pre acest letopisăţu mai mult, cu atâta veţi şti a vă feri de primejdii şi veţi fi mai învăţaţi a dare răspunsuri la sfaturi ori de taină, ori de oştire, ori de voroave, la domni şi la noroade de cinste*

s OBLIGAŢIA CERCETĂRII CRITICE A IZVOARELOR ŞI DOCUMENTELOR / RESPONSABILITATEA MORALĂ A ISTORIOGRAFULUI / ORIGINEA ROMANĂ, COMUNĂ A TUTUROR ROMÂNILOR

Pentru consemnarea istoriei neamului, cărturarii umanişti se preocupă de **cercetarea critică a izvoarelor şi documentelor**, pentru că scrierile istorice trebuie să slujească adevărul, fiind un **act** de **responsabilitate morală în faţa urmaşilor**. *„Eu voi da seama de ale mele, câte scriu*" afirmă Miron Costin în *Predoslovie* la *De neamul moldovenilor*. In **această** lucrare autorul demonstrează originea latină a românilor printr-o argumentare ştiinţifică, bazată pe autori antici şi umanişti, aducând dovezi de ordin lingvistic, istoric, folcloric: *„Biruit-au gândul să mă apuc de această trudă, să scot lumii ia vedere feliul neamului, din ce izvor şi săminţie sântu lăcuitorii ţării noastre Moldovei şi aşa şi Ţării Munteneşti... şi românii din ţările ungureşti, că tot un neam sunt şi odată descălecaţi*

Afirmarea şi argumentarea **originii romane, comune** a **tuturor românilor: „***Rumânii, câţi să află lăcuitori în ţara*

Ungurească şi la Ardeal şi la Maramoroşu, de la un loc suntu cu moldovenii şi toţi de la Râm se trag", formulată memorabil

S
LATINITATEA
LIMBII
ROM&NE

de Grigore Ureche, **şi latinitatea limbii române** sunt preocupări permanente ale cărturarilor umanişti.

Primul nostru umanist care afirmă ideea originii romane, comune a tuturor românilor, este **Nicolaus Olahus,** în lucrarea scrisă în 1536, *Hungaria*: *Românii se spune că sunt colonii romane. Dovadă de acest lucru e faptul că au multe cuvinte comune cu limba romană. Moldovenii au aceeaşi limbă, religie şi obiceiuri ca şi muntenii... Limba lor ca şi a celorlalţi români a fost cândva romană, ca unii ce sunt coloni ai romanilor. [...] Chiar şi acum pe limba lor se numesc romanF.* Scrisă în limba latină, lucrarea este prima care pune în circuitul umanismului european aceste idei privitoare la identitatea naţională a românilor.

Aceeaşi atitudine întâlnim la istoricul savant Dimitrie Cantemir, care, în lucrarea de vastă erudiţie *Hronicul vechimii a romano-moldo-vlahilor* (scrisă în latină, tradusă de autor în limba română, 1717), continuă ideile cronicarilor: romanitatea şi continuitatea pe teritoriul Daciei, dar depăşeşte viziunea lor prin faptul că se ocupă de românii din toate provinciile, inclusiv de macedoromâni, şi priveşte istoria noastră în contextul mai larg al istoriei universale: *„Deci ia vor mărturisi precum poporul roma- no-moldo-vlahilor nu din glogozeala [amestecarea] a naşteri de strănsură să fie scornit, ce din cetăţeni romani, din ostaşi veterani şi din mari familii să să fie ales"*. Afirmaţia combate, cu dovezi ştiinţifice („vor *mărturisi*"), o teorie falsă, lansată de copiştii cronicii lui Ureche, „oameni neînvăţaţi", că romanizarea Daciei s-ar fi făcut cu tâlhari din temniţele Romei.

In scrierile cronicarilor moldoveni se întreţine cultul „întemeietorilor". Se relatează legenda întemeierii Moldovei, numele lui Dragoş-vodă este menţionat alături de al împăratului Traian: *geamul Ţărâi Moldovei de unde să trăgă- nează?/ Din ţărâle Ramului, tot omul să creadză/ Traian întăiu, împăratul, supuindu pre dahii/ Dragoş apoi în moldoveni premenindu pre vlahiJ Martor este Troianul, şanţul în ţara noastră/ Şi Turnul-Săverinul, munteni, în ţara voastră."* (Miron Costin, *Stihuri de descălecatul ţărâi*, aşezate în fruntea *Letopiseţului Ţărâi Moldovei de la Aronu-vodă încoace).* Versurile au caracter de odă, de preamărire a înaintaşilor, dar afirmaţiile sunt susţinute de dovezile arheologice din cele două provincii, dovezi numite *„martor".*

s ***„TOŢI DE LA RÂM SE TRAG"***

S ARGUMENTE DE ORDIN LINGVISTIC

■ Grigore Ureche a formulat cel dintâi cu claritate **ideea unităţii de origine, de neam şi de limbă a tuturor românilor: „i***toţi de la Râm se trag"*. Este primul care aduce şi argumente **de** ordin **lingvistic** pentru această idee': *„...de la rămleni, cele ce zicem latină, pâine, ei zic panis, carne, ei zic caro, găina, ei zic galena, muieria, mulier, fămeia*, femina, *părinte,*

pater, al nostru, noster şi altile multe din limba latinească, că de ne-am socoti cu amăruntul, toate cuvintile le-ar/k înţeleage". Latinitatea limbii române este susţinută de "Miron Costin, de Dimitrie Cantemir, iar mai târziu, în lucrările filologice ale reprezentanţilor Şcolii Ardelene.

s INSTITUŢIA DOMNIEI, PERSONALITĂŢI

Un alt element al conştiinţei istorice este **instituţia domniei,** personalităţile aflate în centrul evenimentelor istorice consemnate în cronici. Unele portrete au o veritabilă valoare artistică.

s ARTA PORTRETULUI

Grigore Ureche, care excelează în arta portretului şi în concizia exprimărilor memorabile-, realizează la moartea lui Ştefan cel Mare portretul panegiric (laudă, elogiu) al eroului exemplar:

s GRIGORE URECHE

‚JFost-au acestu Ştefan vodă om nu mare de stătu, mânios şi de grabă vărsătoiu de sânge nevinovat; de multe ori la ospeţe omorea fără judeţu. Amintrilea era om întreg la fire, neleneşu, şi lucrul său îl ştiia a-l acoperi şi unde nu gândiiai, acolo îl aflai. La lucruri de războaie meşter, unde era nevoie însuşi se văr ăia, ca văzându-l ai săi, să nu să îndărăpteze şi pentru aceia raru războiu de nu biruia. Şi unde-l biruia alţii, nu pierdea nădejdea, că ştiindu-să căzut jos, să rădica deasupra biruitorilor."

Echilibrat, concis, sobru, excelând în observaţia morală, n*portretul esenţializează un caracter şi fixează o pildă strălucită*"[1]. Cronicarul, obiectiv, prezintă calităţile şi defectele domnitorului, fapt ce umanizează eroul. Portretul fizic este doar schiţat în propoziţia negativă cu sens afirmativ: *„om nu mare la staf* ceea ce contrastează cu avalanşa de atribute morale: impulsivitatea domnitorului autoritar care are drept de viaţă şi de moarte asupra supuşilor săi: *„mânios şi de grabă vărsătoriu de sânge nevinovaf* Irî ilustrarea trăsăturilor morale, se remarcă predilecţia pentru folosirea locuţiunilor, mărci ale vorbirii orale: *„om întreg la fire, neleneşu, şi lucrul său îl ştiia a-l acoperi*[9]. Energic, preocupat de toate treburile ţării, omniprezent: *„unde nu gândiiai, acolo îl aflai".* în politica externă excelează prin spiritul combativ, excelent strateg şi conducător de oşti: *„la lucruri de războaie meşter",* care cunoaşte puterea exemplului: „*unde era nevoie însuşi se vărăia, ca văzându-l ai săi, să nu să îndărăpteze*", dar şi prin optimism şi spirit diplomatic: *„ştiindu-să căzut jos, să rădica deasupra biruitorilor*". Se remarcă rolul inversiunii, al epitetului şi al antitezei în realizarea portretului moral.

Tipul domnitorului ideal se completează cu aspecte legate de moartea lui Ştefan cel Mare. Legătura cu poporul şi

---

[1] Dan HoriaMazilu, *Cronicarii moldoveni*, **Ed.** Humanitas, Bucureşti, 1997.

caracterul exemplar sunt redate prin sinecdoca „ţara": *Jară pre Ştefan vodă l-au îngropat ţara cu multă jale şi plângere în mănăstire în Putna... Atâta jale era, de plângea toţi ca după un părinte al său". „Citând memoria neamului ce îşi*

Jt 2 M '

plânge părintele, Ureche îl sanctifică pe voievod" . Menţionarea unor fenomene meteorologice susţin semnificaţia simbolică a morţii domnitorului.

Alt portret este acela al domnitorului sângeros Alexandru Lăpuşneanul. Nucleele epice şi vorba memorabilă consemnată de cronicar *(„JDe nu mă vor, eu îi voiu pe ei şi de nu mă iubescu, eu îi iubescu pre dânşii şi voiu merge, ori cu voie, ori fară voie")* au trecut în nuvela lui C. Negruzzi, tot astfel cum mitul eroului exemplar a servit ca punct de plecare pentru o serie de opere literare şi istorice despre domnitorul Ştefan cel Mare.

s MIRON COSTIN

în ultima parte a *Letopiseţului*, Miron Costin consemnează evenimente istorice la care a fost martor, fiind *„un memorialist atent asupra vieţii şi asupra oamenilor, ... zugrav de moravuri şi de caractere*" . Recompune destine sub forma unor *‚portrete cu preponderenţă morală, ţinta fiind, de regulă, ilustrarea unui precept etic*" . Cruzimea lui Ştefan Tomşa, perfidia lui Gaşpar Graţiani, nesăbuinţa lui Grigore Ghica sunt trăsături morale relevate în mai multe „istorisiri pe tema ispăşirii". Două portrete antitetice opun credulitatea, nepriceperea lui Vasile Lupu cu viclenia şi ipocrizia sfetnicului său, Gheorghe Ştefan, care îl detronează pe domnitor, luându-i locul.

s ION NECULCE

Letopiseţul Ţării Moldovei de la Dabija-vodă până la a doua domnie a lui Constantin Mavrocordat de Ion Neculce, lucrare memorialistică, presărată, cu numeroase caracterizări şi portrete, descrieri, anecdote, este precedat de patruzeci şi două de legende istorice, reunite sub titlul O *samă de cuvinte.* Neculce motivează separarea legendelor de cronica propriu-zisă prin faptul că ele dezvăluie întâmplări verosimile, dar neatestate documentar. Cronicarul face astfel distincţia dintre adevărul istoric şi ficţiune. Legendele au în centru figuri ale unor domnitori precum Ştefan cel Mare, Petru Rareş sau Vasile Lupu. Portretul lui Ştefan cel Mare se recompune din cele nouă legende care deschid culegerea, fiind realizat pe linia trasată de predecesorul Grigore Ureche. Talentul de povestitor al lui Neculce este remarcabil. Oralitatea şi ironia sunt trăsături ale stilului datorită cărora a fost considerat de G. Călinescu un Ion Creangă al literaturii vechi.

2Dan Horia Mazilu, op. cit.

*3*Al. Piru, *Istoria literaturii române de la origini până la 1830*, Bucureşti, 1977.

4Dan Horia Mazilu, op. cit.

în portrete surprinde ticurile, gesturile, faptul caracteristic (Istratie Dabija *„be vin mai mult din oală roşie decât din păhar de cristal",* Mihail Racoviţă *„îţi păre că-i om zălud*"). Portretele sunt plasate în cadrul unor întâmplări în urma cărora formulează concluzii în zicale populare, digresiuni paremiologice adesea pleonastice: „[Antioh Cantemir] *Nu feci ca tată-său Cantemir, să să puie împotriva unei crăii cu o mână de oameni slabi. Paza bună trece primejdia re, mielul blând suge la doo maice, capul plecat nu-l prinde sabia".*

CONCLUZIE

IMPORTANŢA CRONICARILOR

Opera cronicarilor este ştiinţifică prin conţinut, dar literară prin formă. Importanţa cronicarilor constă, pe de o parte, în ideile pe care le-au pus în circulaţie, pe de altă parte, în realizarea artistică a scrierilor (dezvoltarea unor tehnici narative şi descriptive). Chiar dacă unele idei s-au dovedit ulterior exagerări, fără temei ştiinţific (cum este teza purismului etnic, scuzabilă prin dorinţa de a sublinia nobleţea poporului român), liniile de cercetare abordate de cronicari au condus la dezvoltarea istoriografiei româneşti, au dat un impuls formării conştiinţei identitare şi au contribuit la impunerea limbii naţionale ca limbă de cultură.

CONTINUITATEA TEMELOR IDENTITĂŢII NAŢIONALE ÎN CULTURA ROMÂNĂ

Temele abordate de cronicarii moldoveni se regăsesc şi în cronicile din Ţara Românească (*Letopiseţul Cantacuzinesc, Cronica Bălenilor, Cronica anonimă despre Brâncoveanu),* pentru ca apoi să fie tratate savant de Dimitrie Cantemir. în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, Şcoala Ardeleană continuă prin reprezentanţii ei, în lucrări ştiinţifice monumentale, argumentarea pe bază de dovezi istorice, lingvistice, demografice, a ideilor care au condus la formarea conştiinţei istorice a neamului: latinitatea limbii, originea romană şi continuitatea românilor. Preocuparea pentru istoria naţională se continuă în perioada paşoptistă, în contextul social-politic şi cultural entuziast. Mihail Kogălniceanu începe să editeze, în 1843, *Letopiseţele Ţării Moldovei*, care au servit ca sursă pentru scrierile cu caracter istoric şi pentru literatura romantică a vremii, dar şi pentru literatura română din secolul al XX-lea.

CURENTE CULTURALE ÎN SECOLELE XVII-XVIII

UMANISMUL

I. DELIMITĂRI TERMINOLOGICE ŞI CONTEXTUALE

UMANISMUL EUROPEAN

Definiţie. Context istoric

Umanismul reprezintă un curent cultural apărut în timpul Renaşterii (secolele al XIV- lea- al XVI-lea), mai întâi în Italia, extinzându-se mai apoi la nivelul întregii Europe, care promova o cultură laică şi milita pentru dezvoltarea armonioasă a personalităţii umane, bazându-se pe redescoperirea valorilor Antichităţii greco-latine. Umanismul are în centrul preocupărilor sale omul şi problematica sa, considerând că fiinţa umană este perfectibilă. Idealul uman al Renaşterii este omul universal (*uomo universale*), armonios fizic şi intelectual, pasionat de toate formele de cunoaştere, individ cu o vastă cultură, stăpân pe limbile clasice, cunoscător al muzicii, al filozofiei şi al ştiinţelor. Leonardo da Vinci, pictor, sculptor şi om de ştiinţă deopotrivă, reprezintă prin excelenţă prototipul omului universal.

în sens strict, **umanismul** reprezintă studiul specializat al *„umanioarelor"*, adică al limbilor clasice, greaca şi latina, precum şi al literaturii şi filozofiei acestor civilizaţii, prin reînvierea culturii antice şi respingerea canoanelor închistate ale Evului Mediu.

Câteva evenimente esenţiale determină Renaşterea şi umanismul (în secolul al XV- lea): inventarea tiparului de către Johannes Gutenberg, în 1448, favorizează accesul la cultură a unui public mai larg; după căderea Constantinopolului, capitala Bizanţului, în 1453, cărturarii bizantini se refugiază în Italia, salvând scrierile antice şi contribuind la răspândirea lor în Europa; descoperirea Americii de către Cristofor Columb, în 1492, confirmă teoria heliocentrică (situarea Soarelui în centrul universului) şi o infirmă pe cea geocentrică susţinută de biserică, declanşând perioada marilor descoperiri geografice.

Trăsături

• spre deosebire de Evul Mediu, care vedea în om o creaţie a divinităţii supusă în exclusivitate voinţei acesteia, **umanismul** pune accent pe faptul că omul este o fiinţă raţională, liberă, înzestrată cu demnitate şi liber arbitru, capabilă să decidă între ce e bine şi ce e rău, dar în acelaşi timp având un caracter perfectibil;

• orientarea învăţământului către disciplinele umaniste: studierea limbilor vechi (latină, greacă, ebraică), a retoricii, a poeticii, a istoriei, a filozofiei, a moralei, dar şi a educaţiei fizice sau igienei, punându-se accent astfel nu numai pe perfecţionarea intelectuală, ci şi pe sănătatea fizică; enciclopedismul;

• creaţiile Antichităţii greco-latine devin surse de inspiraţie atât pentru scriitori, cât şi pentru artiştii plastici;

• se generalizează conceptul de mecenat, prin care este desemnată protecţia acordată artiştilor şi savanţilor de către regi sau de către mari seniori;

• contestarea dogmatismului şi a abuzurilor bisericeşti (anticlericalismul), generată de lectura în original a textelor sfinte de qătre savanţii vremii; această opoziţie se concretizeiază în Germania în Reforma din 1517 a lui Martin Luther, care se află la baza protestantismului.

Reprezentanţi ai umanismului european:

• în Italia: Dante Aligheri, Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio, Niccollo Machiavelli etc.

• în Franţa: François Rabelais, Michel de Montaigne.

• în Anglia: Francis Bacon, Thomas Morus, William Shakespeare, Geoffrey Chaucer.

• în Spania: Miguel de Cervantes Saavedra.

• în Ţările de Jos: Erasmus din Rotterdam.

UMANISMUL ROMÂNESC /•

Context istoric

Umanismul românesc s-a manifestat mai târziu decât cel european, mai precis în secolele al XVI-lea - al XVIII-lea, secolul al XVII-lea fiind considerat perioada de maximă efervescenţă a acestui curent cultural în ţările române. Curentul umanist a pătruns la noi prin scrierile în limbile greacă, slavonă şi latină care circulau în manuscris sau tipărite în provinciile româneşti, dar şi prin studiile ce au înlesnit accesul la cultură al unor fii de boieri, în ţările din apusul Europei, în şcolile din Liov, "Padova. In secolul al XVII-lea apar primii cărturari cunoscători ai culturii clasice şi ai limbilor greacă şi latină.

. >

Trăsături

• exponenţii umanismului românesc reprezintă tipul curteanului: sunt domnitori sau boieri care deţin dregătorii însemnate şi intervin în viaţa politică a ţării, dar de multe ori sfârşesc tragic;

• tendinta unor domnitori de a edifica o cultură românească se concretizează în: dezvoltarea tipografiilor (începând cu activitatea diaconului Coresi, la Târgovişte şi Braşov) şi circulaţia tipăriturilor în limba română, dezvoltarea istoriografiei, a picturii, a şcolilor domneşti de învăţământ superior şi scrierea gramaticilor şi lexicoanelor, întemeierea bibliotecilor la mănăstiri şi la curţile domneşti, apariţia unui stil renascentist în arhitectură, stilul brâncovenesc;

• cărturarii umanişti aparţin în cea mai mare parte unor familii boiereşti, ceea ce le facilitează accesul la o formare intelectuală de nivel european, în afara graniţelor ţării, în Polonia, Italia sau la Constantinopol;

• cărturarii umanişti folosesc ca limbă de cultură latina (în Transilvania) şi slavona (în Ţara Românească şi Moldova, dar şi în Transilvania), care erau şi limbile cancelariei domneşti şi de amvon;

• manifestă interes pentru cultura antică şi cea occidentală, ca şi pentru studiu (erudiţia);

• preocuparea cărturarilor umanişti pentru istoria neamului (scriu cronici) şi originea latină a poporului şi a limbii române; pun bazele istoriografiei româneşti;

• **argumentează** în **scrierile** lor **originea comună a tuturor românilor, romanitatea poporului şi latinitatea limbii române, continuitatea elementului roman în Dacia,** pe care le pun în circuitul umanismului european;

• susţin rolul educativ al cunoaşterii istoriei;

• cercetarea critică a izvoarelor istorice;

• în politica antiotomană, caută ajutor la ţările creştine catolice;

• în scrierile lor, redau lupta comună, antiotomană a ţărilor române;

• umaniştii se implică în probleme religioase, fac cunoscută ortodoxia în spaţiul occidental.

Reprezentanţi ai umanismului românesc:

• începutul pătrunderii umanismului (în secolul al XVI-lea): Nicolaus Olahus, Iacob Heraclid-Despotul, Petru Cercel;

• istoriografia în limba română: Grigore Ureche, Miron Costin, Ioan Neculce, stolnicul Constantin Cantacuzino;

•mari erudiţi cu biblioteci celebre: Udrişte Năsturel, stolnicul Constantin Cantacuzino;

• poligloţi şi erudiţi: Udrişte Năsturel, Dosoftei, Miron Costin, Nicolae Milescu, stolnicul Constantin Cantacuzino;

• personalitatea renascentistă de nivel european: Dimitrie Cantemir.

Dimitrie Cantemir - personalitate renascentistă a culturii române

Dimitrie Cantemir (1673-l723) - fiul domnitorului Constantin Cantemir, el însuşi domnitor al Moldovei în două rânduri (în 1693 şi în 1710-l711), dar pentru scurt timp, este prima noastră personalitate culturală de nivel european şi, în acelaşi timp, cel mai de seamă reprezentant al umanismului românesc. Conform obiceiului, fiind mezinul familiei domnitoare, la vârsta de 15 ani este trimis la Constantinopol ca ostatic. Insă şederea în capitala otomană pe o perioadă de trei ani îi este benefică deoarece îi prilejuieşte o

formaţie intelectuală de excepţie, o cultură enciclopedică, fiind preocupat ca un adevărat umanist şi om al Renaşterii de variate domenii de cercetare: literatură, lingvistică, filozofie, religie, logică, geografie, etnografie, muzicologie (a scris un tratat de muzică în limba turcă şi a inventat un sistem de note bazat pe literele alfabetului arab). Cunoaşterea limbilor antice (greaca şi latina) şi a limbilor străine (araba, persana, turca, italiana, germana, franceza, rusa) îi permite accesul la cultura antică greco-latină, dar şi la culturile bizantină, islamică şi apuseană.

Principe luminat, nu reuşeşte să-şi impună ideile umaniste în plan politic (pe plan intern: impunerea domniei ereditare, pe plan extern: eliberarea ţării de turci şi alianţa cu Rusia). Domnia lui se încheie cu bătălia de la Stănileşti (1711), unde se aliase împotriva turcilor cu Petru cel Mare. Această înfrângere înseamnă începutul domniilor fanariote în Ţările Române şi sfârşitul carierei politice a lui Dimitrie Cantemir, care îşi va petrece ultimii 12 ani din viaţă în exil în Rusia, dedicându-se în exclusivitate operei sale, ce acoperă domenii dintre cele mai diverse.

Recunoaşterea meritelor sale ştiinţifice vine în 1714, când Dimitrie Cantemir este ales membru de onoare al Academiei din Berlin. în 1716, la cererea aceleiaşi Academii, cărturarul scrie în limba latină *Descriptio Moldaviae,* lucrare tradusă şi publicată în limba română abia în 1825. Opera este o amplă monografie structurată în trei părţi distincte: prima - geografică, a doua - politică şi cea de-a treia, dedicată religiei creştine şi obiceiurilor moldoveneşti.

Lucrările istorice aduc o viziune ştiinţifică asupra evenimentelor, bazată pe principiul cauzalităţii („*Orice lucru fără pricină să se facă nu se poate*"): o lucrare de interes european, prima contribuţie a unui român la cultura universală, *Incrementa atque decrementa aulae othomanicae (Creşterea şi descreşterea Imperiului Otoman,* 1716); lucrarea de vastă erudiţie *Hronicul vechimii a romano-moldo-vlahilor* (scrisă în latină, tradusă de autor în limba română, 1717), continuă ideile cronicarilor: romanitatea şi continuitatea pe teritoriul Daciei, dar depăşeşte viziunea lor prin faptul că se ocupă de românii din toate provinciile şi priveşte istoria noastră în contextul larg al istoriei universale; prima biografie istorică românească, *Vita Constantini Cantemyri (Viaţa lui Constantin Cantemir,* 1717); lucrarea monografică *Descriptio Moldaviae (Descrierea Moldovei*), singura descriere a statului feudal moldovenesc făcută de un român.

Lucrări de logică şi filozofie: *Divanul sau Gâlceava înţeleptului cu lumea sau giudeţul sufletului cu trupul* (scrisă în limba greacă, în 1698), prima noastră lucrare de factură filozofică, etică şi religioasă, concepută ca un dialog între Lume şi înţelept.

Lucrări literare: în 1705 apare în limba română opera *Istoria ieroglifică,* considerată primul roman din istoria literaturii române. In crearea acestui roman alegoric şi pamflet politic, Cantemir utilizează procedeul specific fabulei, alegoria, şi foloseşte personaje animaliere cu scopul de a prezenta un vast tablou al societăţii feudale din Moldova şi Muntenia anilor 1703-l705.

II. COMPETENTA DE EVALUAT

i

• Punerea în context a textelor studiate prin raportare la epocă sau la curente culturale/ literare.

• Construirea unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului cultural românesc.

Cerinţă:

Utilizează informaţiile de mai sus într-un eseu liber având ca temă *umanismul,* folosind exemplificări din textele studiate la clasă. Este util să ai în vedere următoarea structură a eseului: ipoteză/ premisă (punct de vedere), argumentaţie (trei - patru argumente de natură teoretică însoţite de exemplificări corespunzătoare ale premisei) şi concluzie/ sinteză (partea finală a expunerii, care cuprinde ideile esenţiale din cuprinsul eseului).

n

CURENTE CULTURALE ÎN SECOLELE XVII-XVIII

CURENTE CULTURALE ÎN SECOLELE XVII-XVIII

ILUMINISMUL

!, DELIMITĂRI TERMINOLOGICE ŞI CONTEXTUALE

ILUMINISMUL EUROPEAN

Definiţie. Context istoric.

Iluminismul este un curent ideologic (laic) şi cultural, apărut în Franţa în secolul al XVIII-lea (numit *secolul luminilor)* şi care mai apoi se extinde în întreaga Europă. **Iluminismul** se caracterizează prin cultul raţiunii şi al ştiinţei. Ideea de bază a acestui curent este emanciparea (*luminarea*) popoarelor prin cultură şi acordă un interes deosebit răspândirii ei prin şcoli şi prin lucrări de popularizare. „Omul luminilor" este *filozoful* sau *înţeleptul*, care are încredere în puterea raţiunii umane, crede în progres, respinge prejudecăţile şi dogmele, popularizează descoperirile ştiinţei şi tehnicii, are vocaţie didactică. **Iluminismul** are caracter antifeudal, anticlerical şi antimonarhic.

Iluminismul reprezintă manifestarea ideologică a unei burghezii aflate în ascensiune, punctul de plecare al acestei mişcări fiind Revoluţia burgheză din 1688, din Anglia, când parlamentul votează *Declaraţia drepturilor omului.*

Ideologia iluministă culminează cu marea operă colectivă *Enciclopedia sau Dicţionarul raţional al ştiinţelor, artelor, meseriilor*, publicată în Franţa (175l-l772), sub direcţia scriitorului şi filozofului Denis Diderot şi a matematicianului Jean Le Rond d'Alembert, cuprinzând, din perspectivă raţionalistă, toate domeniile cunoaşterii.

Trăsături:

• are caracter antifeudal şi antidespotic: Instituţiile feudale erau supuse unei critici severe. Se cerea anularea privilegiilor feudale, drepturi sociale şi politice egale pentru întregul popor, deoarece toţi oamenii sunt egali prin naştere, şi limitarea puterii monarhului. Idealul politic al iluminiştilor este „monarhul luminat", care îşi guvernează supuşii cu înţelepciune, garantându-le drepturi şi înfăptuind reforme. Argumentele fundamentale pentru justificarea acestor revendicări se bazau pe principiile de egalitate şi libertate a poporului, pe ideea dreptului natural şi a contractului social. Scriitorul şi filozoful iluminist francez Jean Jacques Rousseau enunţă aceste principii în lucrarea intitulată *Contractul social.*

• **are un spirit raţionalist şi materialist:** Raţiunea constituie pentru iluminişti calitatea fundamentală cu care natura l-a înzestrat pe om, de aceea toate fenomenele vieţii cunosc o interpretare materialistă.

(P

ILUMINISMUL _____ _____ _____ · _____ _

• are caracter anticlerical şi laic: Iluminiştii pledează pentru eliberarea spiritului de prejudecăţi sau superstiţii şi caută, ca şi umaniştii, să elibereze individul de sub puterea bisericii, a clerului sau a credinţelor populare. De aceea majoritatea reprezentanţilor iluminismului sunt adepţi ai ateismului.

• propune accesul poporului la educaţie şi emanciparea lui prin cultură: Educaţia ţine în egală măsură şi de trup şi de suflet, iar prin instrucţie oamenii devin conştienţi de drepturile lor. J.J. Rousseau teoretizează ideile pedagogice iluministe în lucrarea *Emile sau despre educaţie.*

• iluminismul este un curent ideologic şi cultural, nu un curent literar, deoarece nu are o estetică proprie sau principii literare. Operele literare iluministe au, în general, caracter moral şi social. Spiritul iluminist este propagat în romanul filozofic *(Jacques fatalistul şi stăpânul său* de Denis Diderot), povestirea satirică (*Candide, Zadig* de Voltaire), teatrul de idei, comedia satirică (*Căsătoria lui Figaro* de Beaumarchais), drama burgheză, scrierile de călătorie, care imită jurnalele de călătorie şi explorare în ţări exotice, dar au în centru motivul străinului, prin intermediul căruia sunt satirizate moravurile sociale (*Călătoriile lui Gulliver* de Jonathan Swift; *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe; *Scrisorile persane* de Montesquieu), romanul epistolar *(Legăturile primejdioase* de Choderlos de Laclos) eta Prin alegorie, satiră şi fabulă se critică indirect fanatismul religios, se denunţă abuzurile tiraniei feudale, se promovează ideea de toleranţă şi egalitate între oameni.

Reprezentanţi ai iluminismului european:

• în Franţa: Voltaire, Denis Diderot, Jean Jacques Rousseau, Montesquieu, Choderlos de Laclos, Beaumarchais etc. ***P***

• în Anglia: Daniel Defoe, Jonathan Swift, H. Fielding etc.

• în Germania: Johann Wolfgang Goethe, Lessing etc..

ILUMINISMUL ROMÂNESC

Context istoric

Iluminismul românesc este o mişcare culturală şi ideologică, care se manifestă între 1780 şi 1830.

In ' ţ "ara I^.omaneasca şi Moldova această mişcare are mai slabe ecouri, deoarece coincide în mare parte cu perioada domniilor fanariote. Ideile iluminismului francez pătrund aici prin filieră greacă sau rusă, punând mai mult accent pe aspectul filozofic, pe condiţia umană. Primul mare iluminist din Ţara Românească, episcopul Chesarie de Râmnic, este şi primul filozof român al istoriei.

în Transilvania însă, iluminismul apusean îşi găseşte o coordonată specifică în mişcarea ideologico-politică şi cultural-literară a burgheziei româneşti, de la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XlX-lea, cunoscută sub numele de *Şcoala Ardeleană*, care are ca principal obiectiv obţinerea libertăţii şi a egalităţii în drepturi sociale şi politice a românilor din Transilvania cu celelalte naţiuni privilegiate.

Originea acestei discriminări este un pact politic anterior, *Unio trium nationum (Uniunea celor trei naţiuni*), prin care saşii, secuii şi nobilii maghiari erau consideraţi locuitori de drept în Transilvania, în timp ce românii, cea mai veche şi numeroasă

CURENTE CULTURALE ÎN SECOLELE XVII-XVIII

naţiune a principatului, erau lipsiţi de drepturi şi „toleraţi". Mai mult decât atât, religia ortodoxă nu era recunoscută de constituţia ţării.

Ideea iluministă a dreptului natural şi a libertăţii individuale, principiul egalităţii, teoria contractului social fundamentează revendicările seculare ale naţiunii, în cadrul unei mişcări de renaştere a spiritului naţional. Pe plan politic, reprezentanţii *Şcolii Ardelene* redactează un memoriu intitulat *Supplex Libellus Valachorum Transilvaniae,* adresat de către reprezentanţii *Şcolii Ardelene2* împăratului Leopold al II-lea, în anul 1771, care cuprinde revendicările lor.

Pe plan cultural, contribuţia *Şcolii Ardelene* s-a îndreptat spre studiul istoriei şi al limbii române, spre dezvoltarea ştiinţelor naturii şi a învăţământului. S-au constituit două direcţii de activitate: **emanciparea poporului prin cultură,** concretizată în sprijinirea accesului la educaţie şi popularizarea ştiinţelor vremii (Gheorghe Şincai iniţiază înfiinţarea a 300 de şcoli în limba română, se scriu abecedare, aritmetici, catehisme, cărţi de popularizare ştiinţifică ş.a.) şi **direcţia erudită,** care cuprinde tratatele de istorie, filologie, teologie, filozofie ale celor **patru** corifei ai *Şcolii Ardelene:* Samuil Micu-Klein (1745-l806), Gheorghe Şincai (1754-l816), Petru Maior (176l-l821), Ion Budai-Deleanu (1760-l820). Toţi au făcut studii superioare la Roma şi Viena, unde au cercetat în marile arhive şi biblioteci documentele cu care au putut argumenta romanitatea poporului şi latinitatea limbii române. In lucrările lor, au adus argumente istorice, filologice şi

---

2 Construirea unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului cultural românesc.

Cerinţă:

Utilizează informaţiile de mai sus într-un eseu liber având ca temă ***iluminismul,*** folosind exemplificări din textele studiate la clasă. Structură eseului: ipoteză/ premisă, argumentaţie (trei-patru argumente), concluzie.

demografice privind originea latină, continuitatea şi unitatea etnică a poporului român. Au continuat astfel ideile cronicarilor, dar le-au fundamentat ştiinţific, în lucrări care se situează pe linia tradiţiei umaniste. Epopeea *Ţiganiada* de Ion Budai-Deleanu reprezintă o sinteză a ideilor iluministe ale vremii.

Faţă de manifestările **iluminismului** din alte ţări, **iluminismul** *Şcolii Ardelene* are ca trăsătură specifică îmbinarea luptei antifeudale cu lupta pentru emanciparea naţională a românilor din Transilvania. Precursorul *Şcolii Ardelene* este episcopul Ioan Inocenţiu Micu-Klein, care grupează în jurul lui numeroşi intelectuali (istorici, preoţi, lingvişti, pedagogi, scriitori etc.). Acţiunea politică şi culturală a *Şcolii Ardelene* este îndrumată de operele şi activitatea celor patru corifei.

Trăsături:

• Cărturarii iluminişti urmăreau în primul rând să dovedească cu argumente ştiinţifice **latinitatea limbii române, continuitatea elementului roman în Dacia** şi **unitatea poporului român.** In acest scop ei elaborează lucrări de factură istorică şi **filozofică** precum: *Istoria şi lucrurile şi întâmplările românilor* de Samuil Micu- Klein, *Hronica românilor şi a mai multor neamuri* de Gheorghe Şincai, *Istoria pentru începutul românilor în Dachia* de Petru Maior. Insă din dorinţa de a demonstra fară putinţă de tăgadă originea latină a poporului român şi mai ales a românilor din Transilvania, reprezentanţii **Şcolii Ardelene** susţin ideea greşită a **purităţii etnice,** conform căreia românii ar **fi** descendenţii direcţi ai romanilor, nefiind amestecati nici

I I ' V

măcar cu dacii, care ar fi fost exterminaţi în totalitate în cursul războaielor.

• **Ideea purităţii etnice** este dublată tot în mod eronat de **puritatea** lingvistică. Cărturarii iluminişti încearcă să purifice limba română de toate elementele lexicale care nu sunt de origine latină. în acest scop, în 1780, Samuil Micu-Klein şi Gheorghe Şincai scriu în limba latină prima gramatică a limbii române - *Elementa linguae daco- romanae sive valachicae,* care pune bazele cercetării ştiinţifice a limbii române. Cei doi autori descoperă legile fonetice ale evoluţiei cuvintelor din limba latină în limba română, oferind astfel argumentul principal al încadrării limbii române între limbile romanice. Această gramatică reprezintă baza şi modelul gramaticilor elaborate ulterior. O altă contribuţie importantă la dezvoltarea limbii române o constituie publicarea în 1825, de către Samuil Micu-Klein şi Petru Maior, a primului dicţionar etimologic în limba română: *Lexiconul de la Buda.* In ciuda exagerărilor, cărturarii **Şcolii Ardelene** au un rol definitoriu în dezvoltarea limbii române. Datorită lor se pune pentru întâia oară problema adoptării alfabetului latin în locul celui chirilic.

• Alături de argumentele istorice şi lingvistice, cărturarii **Şcolii Ardelene** aduc şi argumente specifice filozofiei luminilor, conform cărora românii din Transilvania ar trebui să aibă drepturi egale cu reprezentanţii celorlalte naţiuni (saşii, secuii şi maghiarii) şi să trăiască în armonie, pe baza unui *contract social.*

• Reprezentanţii Şcolii Ardelene pledau, ca şi iluminiştii europeni, pentru accesul poporului la educaţie şi emanciparea lui prin cultură. De aceea ei pun bazele învăţământului românesc în Transilvania, ale învăţământului rural şi iniţiază scrierea de manuale. Gheorghe Şincai, în calitate de director general al şcolilor româneşti unite din Transilvania, înfiinţează 300 de şcoli.

• Din punct de vedere literar, iluminismul românesc nu este foarte.bine reprezentat. Autorul celei mai importante opere literare a **iluminismului românesc** şi totodată al primei epopei din literatura română, *Ţiganiada,* este Ion Budai-Deleanu. Scrisă după

modelul *Iliadei* lui Homer, *Ţiganiada* are două versiuni (în jurul anului 1800, respectiv, 1812). Din păcate epopeea rămâne în manuscris vreme de şapte decenii, fară să poată influenţa evoluţia literaturii române. Este publicată în revista *Buciumul român* de la Iaşi între 1875 şi 1877, iar în volum apare abia în 1925 la Bucureşti. Epopeea este subintitulată *Poemation eroi-comico-satiric*, fiind alcătuită după modelul clasic, dintr-un prolog şi douăsprezece cânturi. Acţiunea, de factură comică, alegorică, satirică, este plasată în epoca domniei lui Vlad Ţepeş. în opera lui Ion Budai-Deleanu se regăsesc diverse idei iluministe precum: importanţa libertăţii pentru dezvoltarea personalităţii umane, respingerea dogmelor şi a constrângerilor, emanciparea socială, satirizarea slăbiciunilor omeneşti: lenea, lipsa de onestitate, înfumurarea, parvenitismul, dar mai ales ipocrizia şi lăcomia reprezentanţilor bisericii.

Corifeii Şcolii Ardelene:
• Samuil Micu-Klein (1745-l806); • Gheorghe Şincai (1754-l816)
• Petru Maior (176l-l821); • Ion Budai-Deleanu (1760-l820)

II. COMPETENTA DE EVALUAT

i

PERIOADA MODERNĂ

ROLUL LITERATURII ÎN PERIOADA PAŞOPTISTĂ

I. PREZENTARE GENERALĂ

Perioada paşoptistă (1830-l860) are ca nucleu revoluţia anului 1848. Modernizarea societăţii româneşti, independenţa politică, libertatea naţională, unirea provinciilor române sunt obiectivele social-politice ale mişcării paşoptiste.

Epoca paşoptistă marchează începutul literaturii noastre moderne. Scriitorii paşoptişti provin din clasele de sus, sunt educaţi în Apus, mai ales în Franţa, şi devin promotorii renaşterii naţionale atât prin mesajul operei literare, cât şi prin

implicarea activă în viaţa politică. Plini de elan, ei încearcă pentru prima dată o sincronizare cu Europa Occidentală, mai mult mimetică la început.

Afirmarea unei generaţii de scriitori, gazetari, istorici şi oameni politici, numită de posteritate generaţia paşoptistă, determină începutul modernităţii noastre culturale, o perioadă de tranziţie şi de prefaceri palpabile. Scriitorii paşoptişti au vocaţia începuturilor şi, poate de aceea, disponibilitatea de a aborda mai multe domenii culturale (literatura, presa, întemeierea teatrului, învăţământul), genuri şi specii literare, mai multe tipuri de scriitură. Polimorfismul preocupărilor individuale se explică în contextul epocii.

Scriitorii sunt nevoiţi „să ardă etapele" care se desfaşuraseră succesiv în literaturile occidentale, în decursul a mai bine de un secol şi jumătate. Curentele literare (iluminism, preromantism, romantism, clasicism, realism incipient) sunt asimilate simultan. Principala trăsătură a literaturii paşoptiste constă în coexistenţa curentelor literare, nu numai în opera aceluiaşi scriitor, ci chiar şi în aceeaşi creaţie.

Paşoptismul este o ideologie literară niciodată sintetizată într-un program particular şi supusă unor comandamente exterioare: mesianism cultural şi revoluţionar, spirit critic, deschidere spre Occident şi lupta pentru impunerea unui specific naţional, conştiinţă civică şi patriotică, conştiinţa pionieratului în mai toate domeniile vieţii, o retorică a entuziasmului şi a trezirii la acţiune.

Articolele programatice ale vremii reflectă ideologia literară paşoptistă. Două personalităţi au rolul de îndrumător al fenomenului cultural-literar.

într-o primă etapă, corespunzătoare primei generaţii paşoptiste, acest rol îi revine lui Ion Heliade-Rădulescu prin articolele din ziarul *Curierul românesc*, apărut la Bucureşti, începând cu 1829, căruia îi adaugă din 1837 suplimentul literar *Curierul* de ambe sexe. Datorită îndemnurilor adresate tinerilor scriitori: *„Nu e vreme de critică, copii; e vreme de scris; să scrieţi cât veţi putea şi cum veţi putea",* a fost posibil debutul unei întregi generaţii, între 1830 şi 1840: Vasile Cârlova, Gr. Alexandrescu, Dimitrie Bolintineanu, Cezar Bolliac.

O altă etapă este marcată de contribuţia lui Mihail Kogălniceanu, redactorul revistei ieşene *Dacia literară*, care are ca obiectiv exclusiv literatura. Programul revistei orientează literatura timpului; în cele trei numere apărute, se publică opere ale celor mai valoroşi scriitori ai vremii (C. Negruzzi, Vasile Alecsandri, Grigore Alexandrescu ş.a.), dar direcţia imprimată se reflectă în toată literatura epocii.

REVISTA *DACIA LITERARA*: ARTICOLUL *INTRODUCŢIE*

Constituirea deplină a romantismului paşoptist a fost marcată de programul teoretic *Introducţie*, redactat de Mihail Kogălniceanu. Publicat în primul număr al revistei, articolul-program reprezintă *manifestul literar* al romantismului românesc.

La începutul articolului axat pe evidenţierea necesităţii unei literaturi originale şi naţionale, Kogălniceanu prezintă activitatea gazetelor româneşti

apărute anterior, faţă de care *Dacia literară* urmăreşte să aducă un suflu nou, sugerat şi de titlul revistei. Se respinge coloratura locală şi amestecul politicului, revista adresându-se scriitorilor români de pretutindeni pentru a publica scrieri originale: *„O foaie dar, care, părăsind politica, s-ar îndeletnici numai cu literatura naţională, foaie care, facănd abnegaţie de loc, ar fi numai o foaie românească, şi prin urmare s-ar îndeletnici cu producţiile româneşti, fie din orice parte a Daciei, numai să fie bune, această foaie, zic, ar împlini o mare lipsă în literatura noastră. O asemenea foaie ne vom sili ca să fie Dacia literară [...]. Aşadar foaia noastră va fi un repertoriu general al literaturei româneşti. "*

Cele patru puncte ale articolului-program sunt:

• întemeierea spiritului critic în literatura română pe principiul estetic: *„Critica noastră va fi nepărtinitoare; vom critica cartea, iar nu persoana."*

• Afirmarea idealului de realizare a unităţii limbii şi a literaturii române: *„ţălul nostru este realizarea dorinţii ca românii să aibă o limbă şi o literatură comună pentru* *toţr.*

• Combaterea imitaţiilor şi a traducerilor mediocre: *„Dorul imitaţiei s-a făcut la noi o manie primejdioasă, pentru că omoară în noi duhul naţional. Această manie este mai ales covârşitoare în literatură. [...] Traducţiile însă nu fac o literatură."*

• Promovarea unei literaturi originale, prin indicarea unor surse de inspiraţie în conformitate cu specificul naţional şi cu estetica romantică: *Jstoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre ţări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitoreşti şi de poetice pentru ca să putem găsi şi la noi sujeturi de scris, fară să avem pentru aceasta trebuinţă să ne împrumutăm de la alte naţii"*

Primii noştri scriitori moderni se afirmă în cadrul curentului naţional-popular de la *Dacia literară*. Ideile enunţate în articolul-program şi promovate de revistă se reflectă în literatura română de la mijlocul secolului al XlX-lea.

Prin precizarea surselor de inspiraţie/ a temelor literare în ultimul punct al articolului, dar şi prin diversele trimiteri la trăsăturile romantismului (aspiraţia spre

originalitate, refugiul in trecutul istoric, aprecierea valorilor naţionale şi a folclorului, îmbogăţirea limbii literare prin termeni populari, arhaici sau regionali), acesta devine un *manifest literar* al romantismului românesc.

Literatura paşoptistă se dezvoltă sub semnul romantismului european şi parcurge un drum sinuos. După literatura anilor 1825-l830, care abundă în adaptări după autorii străini, în special francezi, e de remarcat sincronismul dintre manifestul romantismului francez (*Prefaţa* la drama *Crontwell,* de Victor Hugo, în 1827) şi articolul-program *Introducţie*, publicat de Kogălniceanu în 1840. Scriitorii români ai epocii asimilează rapid manifestul romantismului francez şi aplică principiile acestuia, cu particularităţile curentului naţional-popular de la revista *Dacia literară.*

Romantismul Biedermeier este o variantă degradată a Romantismului înalt, manifestat în Europa în perioada 1790-l815, impur, eclectic şi predispus la orice compromis stilistic sau simbioză tematică. Conceptul de romantism Biedermeier se poate asocia produsului literar al anilor 1830-l860 (cf. Virgil Nemoianu, respectiv, Nicolae Manolescu) pentru a identifica fenomenul hibridării estetice, conglomerat de forme şi motive vechi şi noi în cuprinsul aceleiaşi opere. Vasile Alecsandri ar putea fi în acest sens exemplul tipic.

Reprezentanţi ai literaturii paşoptiste:

• Proza: proza de inspiraţie istorică (C. Negruzzi, Nicolae Bălcescu, Alecu Russo), însemnări de călătorie (Vasile Alecsandri, Ion Ghica, Gr. Alexandrescu), fiziologia satirică (Ion Heliade-Rădulescu, C. Negruzzi), scrieri memorialistice (C. Negruzzi), nuvele romantice (C. Negruzzi, Vasile Alecsandri, Gr. Alexandrescu), încercări de roman (Dimitrie Bolintineanu, Ion Ghica).

• Poezia: specii clasice - epistola, satira, fabula (Gr. Alexandrescu), oda, imnul (Gh. Asachi, C. Bolliac, A. Mureşanu); specii romantice - meditaţia (Vasile Cârlova, Dimitrie Bolintineanu, Gr. Alexandrescu), elegia (Dimitrie Bolintineanu), legenda cultă (Dimitrie Bolintineanu, Vasile Alecsandri), balada (Ion Heliade-Rădulescu, Dimitrie Bolintineanu).

• Dramaturgia: filonul comic al satirei sociale, critica moravurilor (Costache Facâ, Matei Millo, Costache Caragiali, Alecu Russo, Vasile Alecsandri); teatrul cu subiect istoric (Gh. Asachi, Vasile Alecsandri).

II. COMPETENŢA DE EVALUAT)

• Punerea în context a textelor studiate prin raportare la epocă sau la curente culturale/ literare.

• Construirea unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului cultural românesc.

Cerinţă:

Utilizează informaţiile de mai sus într-un eseu liber având ca temă *rolul litera- turii in perioada paşoptistă*\ folosind exemplificări din textele studiate Ia clasă. Este util să ai în vedere următoarea structură a eseului: ipoteză/ premisă (punct de vedere), argumentaţie (trei - patru argumente de natură teoretică însoţite de exemplificări corespunzătoare ale premisei) *şi* concluzie/ sinteză (partea finală a expunerii, care cuprinde ideile esenţiale din cuprinsul eseului).

I

ROMÂNIA ÎNTRE ORIENT ŞI OCCIDENT. FORME HIBRIDE ALE CIVILIZAŢIEI ROMÂNEŞTI LA MIJLOCUL SECOLULUI AL XIX-LEA

I. DELIMITĂRI CONTEXTUALE

fn perioada paşoptistă, deschiderile către civilizaţia şi cultura occidentală coexistă cu formele orientale impuse de realităţi istorice precum domniile fanariote. Formele hibride ale civilizaţiei româneşti la mijlocul secolului al XlX-lea sunt observate de călătorii străini care le consemnează obiectiv în jurnale de călătorie sau devin surse de inspiraţie pentru scriitorii paşoptişti. Vasile Alecsandri surprinde acest amestec oriental şi „evropienesc" în pagini de proză *(laşii în 1844, Buha-Albă, Borsec, Istoria unui galbân)* sau în comedii (ciclul *Chiriţelor; lorgu de la Sadagura)*. Alţi autori paşoptişti care au abordat tema civilizaţiei hibride sunt: Ion Ghica - O *călătorie de la Bucureşti la laşi înainte de 1848 şi Bălţăreţu,* Alecu Russo - *laşii fi locuitorii lui în 1840* ş.a.

II. COMPETENTA DE EVALUAT

• Analiza principalelor componente de structură, de compoziţie şi de limbaj specifice textului narativ.

• Explicarea relaţiilor dintre opere literare şi contextul cultural în care au apărut acestea (paşoptism).

• Evidenţierea modului de reflectare a temei în texte literare studiate.

Cerinţa:

Realizează un eseu, de 2-4 pagini, în care să prezinţi formele hibride ale civilizaţiei româneşti la mijlocul secolului al XlX-lea, aşa cum apar înfăţişate într-o operă literară studiată, din perioada paşoptistă.

SUGESTII DE REDACTARE

ELEMENTELE TEXTULUI NARATIV

Aplicaţie realizată pe baza povestirii *Balta-Albă* de Vasile Alecsandri.

.STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI

s CONTEXTUL OPEREI

IPOTEZA

Afirmaţia criticului George Călinescu, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, vizează tema civilizaţiei hibride, întâlnită în diverse opere ale lui Vasile Alecsandri şi ale scriitorilor paşoptişti, dar realizată magistral în povestirea *Balta-Albă*: *„Sinteza între Occident şi Orient, ce forma însăşi structura intimă a fiinţei sale, o face Alecsandri în spiritualul tablou al civilizaţiei române, aşa cum o vede un francez la Balta-Albă."*

s SURSELE POVESTIRII

ARGUMENTARE

întors recent dintr-o călătorie în Occident, scriitorul petrece la Balta-Albă o scurtă perioadă de odihnă, în vara anului 1847. Impresiile lăsate de acest loc devin sursa de inspiraţie pentru povestirea *Balta-Albă*, scrisă în 1847 şi publicată în 1848.

s TEMA

Tema civilizaţiei hibride, în care convieţuiesc forme » ' » orientale şi occidentale, moderne şi arhaice se grefează în povestire pe tema călătoriei. Cum „contrasturile originale" sunt mai pregnante pentru ochiul străinului, Alecsandri utilizează motivul literar al „călătorului străin", impus în scrierile iluminiştilor

s MOTIVUL LITERAR AL „CĂLĂTORULUI STRĂIN"

francezi din secolul al XVIII-lea (Montesquieu,. *Scrisori persane*), procedeu des întâlnit şi la prozatorii noştri din perioada paşoptistă. Relatarea călătoriei la Balta-Albă este pusă pe seama unui francez, implicat ca protagonist al întâmplării, căruia i se atribuie o perspectivă exterioară (occidentală) în observarea critică şi satirică a civilizaţiei româneşti a epocii.

s SPECIE: POVESTIREA

Povestirea *Balta-Albă* este o naraţiune subiectivizată,

»*

care se limitează la relatarea unui singur fapt epic: călătoria la Balta-Albă. întâmplările şi situaţiile neobişnuite sunt situate într-un plan al trecutului (evocarea), fiind înfăţişate cu umor. Suspansul este întreţinut de contrastul dintre aşteptările călătorului străin şi realităţile descoperite, dintre Orient şi Occident. în povestire, strânsa relaţie dintre narator şi receptor presupune: oralitate, ceremonial, atmosferă, aspecte realizate aici prin **tehnica povestirii în ramă** (formă de încadrare/ inserţia unei naraţiuni de sine stătătoare într-o altă naraţiune, care constituie rama acesteia), care face relatarea mai credibilă.

s TEHNICA POVESTIRII ÎN RAMĂ

Tehnica povestirii în ramă presupune duplicarea instan-
tei narative. în povestirea *Balta-Albă* există **doi naratori** ce

S NARATORI

relatează la persoana I. Primul este un localnic cu identitate nediferenţiată *(noi),* în timp ce al doilea este un tânăr „zugrav" francez, personaj-narator al experienţelor sale de călătorie în Valahia. Primul narator descrie cadrul favorabil relatării călătorului străin, la care asistă şi el ca martor (timp, loc, atmosferă, ascultători): *„jntr-o sară din luna trecută eram adunaţi mai mulţi prietini, toţi lungiţi pe divanuri, după obiceiul oriental, şi înarmaţi cu ciubuce mari [...]. Afară cerul era învălit de nori vineţi, care se spărgea deasupra laşului..*Tot primul narator introduce în povestire pe naratorul străin, fixând câteva elemente de portret: *„Pintre noi se găsea un tânăr zugrav francez, care pentru întâia dată ieşise din ţara lui spre a face un voiaj în Orient."*

/ POVESTI RE A-CADRU

S INSERŢIE - FORMULE SPECIFICE

Naraţiunea realizată sub forma unei povestiri orale a tânărului pictor francez este introdusă prin procedeul inserţiei, prin formule specifice. Iniţial străinul rosteşte o formulă de adresare ceremonioasă: *„Domnilor, [...] daţi-mi voie să vă istorisesc şi eu partea cea mai curioasă din călătoria mea".* La cadrul iniţial se revine la sfârşitul povestirii, călătorul provocân- du-i pe ascultători la discuţie: *„Jată, domnilor, istoria voiajului meu la Balta-Albă. In 24 de ceasuri am văzut atăte lucruri nepotrivite, atâte contrasturi originale, că nu ştiu nici acum dacă Valahia este o parte a lumii civilizate sau de este o provinţie sălbatică/*" Cum aceştia nu mai intervin cu eventuale comentarii sau explicaţii, se poate spune că povestirea are final deschis.

S COORDONATELE SPATIO-TEMPORALE

Coordonatele spaţio-temporale ale acţiunii sunt precizate: „i*storia voiajului de 24 de ceasuri*" a unui „zugrav" (pictor) francez, la Balta-Albă, în Valahia, la mijlocul secolului al XIX-lea, ţinut plin de „*contrasturi originale*". „Aventura" are două părţi: drumul parcurs până la Balta-Albă şi descrierea societăţii pe care personajul-narator o descoperă acolo.

V CONTRASTE

Ineditul şi comicul întâmplărilor provine dintr-o serie de contraste: dintre ceea ce se aşteaptă tânărul călător să găsească în Valahia sau la Balta-Albă şi ce găseşte de fapt, din amestecul de oriental şi occidental, de modem şi arhaic, de civilizaţie şi „sălbăticie" de pe meleagurile valahe, pe care tânărul francez îl percepe uimit.

S SUBIECTUL

Subiectul povestirii cuprinde întâmplările neobişnuite prin care trece francezul. Ele aparţin unui singur fapt epic: călătoria la Balta-Albă.

S MOMENTELE SUBIECTULUI

în expoziţiune, un tânăr pictor francez, plecat de la Paris pentru a întreprinde o călătorie în Orient, după moda vremii, coboară cu vaporul pe Dunăre. Cum toată lumea de pe vapor vorbeşte pe drum despre un ţinut necunoscut lui, Valahia, din curiozitate se hotărăşte să debarce la Brăila pentru a vizita această ţară. Crezând că este un ţinut populat de sălbatici, îşi

pregăteşte pistoalele, dar spre uimirea lui este întâmpinat de consulul francez la Brăila şi de nişte oameni primitori. Consulul îi recomandă o baltă făcătoare de minuni, Balta-Albă, pe care decide s-o viziteze, ceea ce constituie **intriga** povestirii.

In desfăşurarea **acţiunii,** este prezentat drumul cu căruţa până la Balta-Albă, călătorie ce se dovedeşte plină de peripeţii. Ajungând la Balta-Albă, unde credea că va găsi o staţiune de factură occidentală, cu hotel şi restaurant, călătorul dă peste un sat izolat de lume şi e nevoit să înnopteze într-o casă ţărănească, pe un pat de lemn, fără aşternuturi. Impresia francezului că se află într-un ţinut de sălbatici se adânceşte în dimineaţa următoare când este trezit de zgomotele infernale ale cailor şi trăsurilor care se îndreptau spre balta făcătoare de minuni. Contrastul frapant dintre modern şi arhaic, amestecul de civilizaţie şi sălbăticie, discrepanţa dintre bogăţia unora şi sărăcia altora îl vor surprinde în continuare pe călătorul străin în Valahia. Astfel el petrece o zi întreagă în preajma apei tămăduitoare, unde se împrieteneşte cu trei tineri români extrem de educaţi şi buni vorbitori de limba franceză. Ei îl invită la un prânz tipic românesc, îl duc apoi la o plimbare cu un aşa-zis vapor, care nu este altceva decât o plută, pentru ca seara să-l conducă la un bal, unde bogăţia echipajelor, frumuseţea toaletelor şi conversaţia franţuzească sunt menite să modifice impresiile pictorului asupra stării de sălbăticie a Valahiei.

De pe urma acestei călătorii, tânărul francez rămâne cu imaginea unei ţări a contrastelor, nelămurit „*dacă Valahia este o parte a lumii civilizate sau de este o provinţie sălbatică*

S

PERSONAJELE

Puţine **personaje** sunt implicate în situaţiile neobişnuite ale povestirii. **Protagonistul** şi naratorul întâmplărilor este străinul, călătorul francez, tânăr ieşit pentru prima dată din ţinuturile natale, care întâlneşte o altă civilizaţie.

Fragmentele de **caracterizare directă** surprind trăsăturile care pot motiva atitudinea străinului faţă de meleagurile noastre.

Portretul realizat de naratorul povestirii-cadru sur-prinde naivitatea *(tânăr, care pentru întâia dată ieşise din ţara lui),* spiritul de observaţie şi simţul estetic (*,¿ugrav"!* **pictor),** cunoscător exclusiv al civilizaţiei occidentale *{francez): „Pintre noi se găsea un tânăr zugrav francez, care pentru întâia dată ieşise din ţara lui spre a face un voiaj în Orient*

Replica pe care **un tânăr localnic** educat şi vorbitor de limba franceză o adresează călătorului francez confirmă opinia acestuia faţă de originalitatea lumii descoperite, care constă în coexistenţa civilizaţiei şi a sălbăticiei.

„- lată, domnule, o lume nouă, vrednică de a deştepta închipuirea d-tale de artist. [...] Iată o lume ce în ochii d-tale pare a fi sălbatică, dar care are soiul ei de civilizaţie deosebită.

Aici ne găsim în împărăţia contrasturilor celor mai originale; aici luxul şi sărăcia, durerea şi veselia, ideile noi şi ideile vechi, costumele Europei şi costumele româneşti, toate sunt [...] mestecate lă un loc şi produc un efect neînchipuit atât ochilor cât şi minţii."

în plus, localnicul precizează statutul social al călătorului străin, „*artist*", şi trăsătura care favorizează receptarea subiectivă a realităţilor valahe, „*închipuirea d-tale de artist"*.

Autocaracterizarea însoţeşte fiecare nouă întâmplare, căci „artistul" are imaginaţie, cultură şi umor, care colorează comentariile sale. Aceste calităţi compensează naivitatea, lipsa de informaţii geografice. Faptul că protagonistul relatează întâmplările la persoana I conferă credibilitate naraţiunii. Efectele contactului său cu formele hibride ale civilizaţiei româneşti sunt mărturisite direct - uimirea, buimăceala, sentimentul de irealitate: *„acel amestec de toate contrasturile mă silea să mă cred când într-o insulă din Oceania, când într-o capitalie a Evropei, şi prin urmare nu ştiam cu siguranţie dacă acele ce videam era un vis al închipuirei mele sau lucruri în fiinţă".*

Situaţiile comice sunt produse de contrastul dintre aşteptările/ prejudecata călătorului şi realităţile locului. Asemenea situaţii comice sunt: debarcarea la Brăila, unde se aşteaptă să găsească sălbatici, dar este întâmpinat de consulul francez, apariţia „echipajului" *(Jn loc de malpost, sau de diligenţă, o cutioară plină de far* pe patru roţi de lemn...*"), pornirea căruţei *(deodată căruţa fugi de sub mine ca un şerpe! Iar eu, făcând în aer o tumbă neaşteptată, mă trezii pe pave"*\ cavalcada nocturnă provocată de neînţelegerea limbii *(„de cât ori mă văităm la vreun hop...:* ai, ai! *poştaşul tini răspundea* hai, hai, domnule! *şi bătea caii din nou, [...] şi căruţa fugea încă mai iute*..."), speranţa că Balta-Albă este o staţiune cu dotări occidentale *(operarea de a mânca un biftec la tractir şi mai ales dulcea sper are de a mă odihni o noapte întreagă pe un pat elastic*") este spulberată de casa ţărănească în care înnoptează nemâncat, pe un *„pat din lemn, fără aşternuturi*" etc.

Personajul complementar „călătorului străin" este **„bunul sălbatic",** pereche ce proiectează o imagine a alterităţii în universul fîcţional. f

în categoria *„bunului sălbatic*" pot fi incluse personaje precum *„poştaşul"/* vizitiul *(„un om sălbatic, bărbos, strenţeros şi înarmat cu un harapnic lung de un stănjin*"), străjerul în a cărui casă este găzduit străinul *(„ce om! o matahală naltă, groasă, spătoasă, bărboasă, fioroasă! [...] ...un soi de urieş S* LIMBAJUL PROZEI *îngrozitor, care căta la mine, pare că ar fi vroit să mă înghifă* NARATIVE *dintr-o îmbucătură") şi ^căldătorii".* Se remarcă utilizarea epi

tetelor în enumeraţie care scot în evidenţă spaima străinului

confruntat cu băştinaşii. Deşi aspectul lor este fioros, aceştia îi oferă străinului tot ce au, inclusiv propria casă: *„El îşi făcuse datoria de gazdă; îmi dase tot ce avea:* casă, pat, aşternut şi noapte bună/ *Ce-mi trebuia mai mult?"*

Alte personaje sunt „prietenii", persoanele cultivate şi educate, care dau informaţii sau îl ajută pe străin: consulul francez, cavalerul care îi găseşte un adăpost pentru noapte, cei trei tineri de la Balta-Albă şi prietenii de la Iaşi, ascultătorii relatării pictorului francez.

s MODALITĂŢILE NARĂRII

Modalităţile narării prezente în text sunt: relatarea, reprezentarea, povestirea, iar dominantele stilistice sunt oralitatea şi comicul.

s ORALITATE

In fragmentul următor, oralitatea evidenţiază relaţia dintre narator şi ascultători, prin utilizarea formulei de adresare, a verbului şi a pronumelui la persoana I şi a Il-a, singular, a vocativului, a propoziţiei exclamative, iar autoironia se realizează prin referirea reverenţioasă la curiozităţile culinare ale câinilor:

s IRONIE

‚Jnchipuiţi-vă, domnilor, poziţia mea. Străin, într-un colţ de pământ necunoscut mie, rătăcit într-un sat unde nu se zărea nici ţipenie de om, încungiurat de vro douăzeci de căni care voia numaidecât să afle ce gust are carnea de franţez, neştiind nici limba, nici obiceiurile locului/"

s FORME ALE COMICULUI

Relatarea se realizează într-un ritm alert, peripeţiile se succed rapid, fiind redate prin apelul la diferite forme ale comicului: umor, ironie sau autoironie. Efectul este atât farmecul naraţiunii, cât şi critica mascată a hibridizării civilizaţiei româneşti în epocă.

s MODURI DE EXPUNERE

„Nu puteam crede că eram treaz şi mă socoteam a fi faţă la o fantasmagorie nepriceputǎ, fantasmagorie cu atât mai curioasă că îmi înfăţoşa tot soiul de contr.asturi, precum: baloane de Viena cu înhămaturi necunoscute pe la noi; pălării de Franţia cu şlice orientale; frace cu anterie; toalete pariziane cu costumuri străine şi originale [...]. Pe marginea unei bălţi late zării deodată un soi de târg ce nu era târg, un soi de bâlci ce nu era bâlci; o adunătură estraordinară, o înşirare neregulată de corturi, de căsuţi de scânduri, de vizuini, făcute de rogojini, de braşovence, de cai, de boi, de oamini..." Se observă în **descriere** preferinţa pentru enumeraţii şi epitete, iar antitezele nuanţează contrastele vremii. **Naraţiunea la persoana I** conferă credibilitate întâmplărilor.

CONCLUZIE

Consider că afirmaţia criticului **G.** Călinescu formulează succint tema povestirii ***Balta-Albă***: *‚¿Sinteza între Occident şi Orient, [...] spiritualul tablou al civilizaţiei române, aşa cum o vede un Jrancez la Balta-Albă."*

I. CONCEPTUL OPERAŢIONAL

PERSONAJUL LITERAR

II. COMPETENTE DE EVALUAT

i

• Analiza principalelor componente de structură, de compoziţie şi de limbaj specifice textului narativ (personajul literar).

• Explicarea relaţiilor dintre opere literare şi contextul cultural în care au apărut acestea (paşoptism).

Cerinţe posibile:

(1) Realizează un eseu în care să prezinţi un personaj literar reprezentativ pentru formele hibride ale civilizaţiei româneşti la mijlocul secolului al XIX-lea.

(2) Realizează un eseu în care să caracterizezi un personaj feminin dintr-o comedie studiată.

SUGESTII DE REDACTARE

ELEMENTELE TEXTULUI DRAMATIC

Aplicaţie realizată pe baza comediei *Chiriţa în provinţie* de Vasile Alecsandri.

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI

/ INTRODUCERE

Ataşat idealurilor paşoptiste, V. Alecsandri a fost liderul mişcării literare a epocii, fiind un deschizător de drumuri pentru diferite specii şi genuri literare. De asemenea, a avut un rol hotărâtor în formarea şi dezvoltarea teatrului românesc naţional.

s CONTEXT

Mare parte din piesele comice ale lui V. Alecsandri (comedii, vodeviluri, farse) au caracter satiric şi critic împotriva moravurilor sociale şi politice ale vremii, împotriva stării pe loc, dar şi a falsului progres, ridiculizând demagogia, snobismul şi parvenitismul. Formele hibride ale civilizaţiei româneşti la mijlocul secolului al XIX-lea sunt satirizate în comediile de moravuri (*Iorgu de la Sadagura* şi ciclul „Chiriţelor").

/ CUPRINS

Chiriţa în provinţie, „comedie cu cântice, în 2 acte", reprezentată pe scenă în 1852, este a doua dintre cele cinci piese din ciclul Chiriţelor". Toate au în centrul lor acelaşi personaj feminin comic reprezentativ pentru epoca imediat de după 1848 şi pentru un anumit tip uman: boieroaica de provincie dornică de a parveni.

v TEMĂ

Tema piesei este demascarea parvenitismului, a snobismului şi a abuzurilor administraţiei. **Conflictul** dintre concepţia conservatoare reprezentată de Bârzoi, sau de fals progres, reprezentată de Chiriţa, personaje zugrăvite caricatural, şi ideile noi, progresiste, reprezentate de Leonaş, un tânăr , isteţ şi cinstit, îndrăgostit de Luluţa, se desfăşoară gradat, într-o acţiune complicată cu situaţii comice pline de neprevăzut. Demascând corupţia lui Bârzoi, Leonaş devine ispravnic în locul acestuia şi se căsătoreşte cu Luluţa. Deznodământul aduce victoria reprezentantului ideilor noi, Leonaş, %dică a onestităţii şi a sentimentelor sincere asupra moravurilor satirizate: parvenitismul, snobismul şi corupţia.

^CONFLICT

S SUBIECT

^ÎNCADRARE ÎN TIPOLOGIE

Dincolo de filiaţiile pe care comparatistul Charles Drouhet le-a găsit cu personaje feminine din comedia franceză, Chiriţa rămâne un personaj autohton, tipic. Prin această **„preţioasă** ridicolă", V. Alecsandri satirizează imitarea modei occidentale, fară asimilarea culturii corespunzătoare, adică realizează expresia comică a „formelor fară fond" înainte de formularea teoriei maioresciene.

„Chiriţa e o cochetă bătrână şi totodată o bună mamă, o burgheză cu dor de parvenire, dar şi o inteligenţă deschisă pentru ideea de progres\ o bonjuristă. Amestecul de anteree şi fracuri, de moldovenească grecizantă şi de jargon franco-român, de tabieturi patriarhale şi de inovaţii de lux occidental dă un tablou inedit, încântător pentru ochiul de azi"[1]

J TRĂSĂTURI

Chiriţa este soţia unui boier de ţară, Grigore Bârzoi ot Bârzoieni, cu pretenţii, dornică de mărire şi de a fi la modă, combinaţie de parvenitism şi de snobism.

Chiriţa este un personaj ridicol prin contrastul între **ceea** ce este şi ceea ce vrea să pară. Comportamentul Chiriţei ocazionează critica unor moravuri din epocă: falsa cultură, imitarea **cu** orice preţ a modei, cosmopolitismul, negarea tradiţiei.

Cele trei scopuri ale **Chiriţei** sunt: să introducă **„w** *provinţie"* , la Bârzoieni, moda timpului, să devină isprăvnicească şi să-şi însoare fiul nătâng, Guliţă, cu Luluţa, o orfană crescută în casa ei, care va moşteni o mare avere.

Aceste scopuri sunt evidenţiate încă din primul act< al comediei, în scena 3. De la început, boieroaica de provincie Chiriţa, recent întoarsă de la Iaşi, vrea să impună moda vremii la Bârzoieni. De aceea călăreşte îmbrăcată în „<*armazaoancă*fumează *„ca un caporal"* ţigări „de *halva"* şi cochetează cu bărbaţi mai tineri (profesorul Şarl, Leonaş), motivându-şi „modemităţile" prin expresia *„dacă-i moda*"? Din acelaşi motiv, că e la modă, îl plăteşte pe profesorul Şarl să-l înveţe franţuzeşte, pe

[1] G. Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, Ed. **Minerva, Bucureşti, 1986.**

fiul său Guliţă, un gogoman prost crescut, care batjocoreşte ţăranii, le ucide viţeii drept vânat şi le aprinde bordeiele *„cu ciubucul cel de hârtie*". Deşi nu este în stare să reţină prima frază din poemul scriitorului francez Fenelon, *Les aventures de* ***Telemaque, fils d'Ulysse***, Guliţă trece cu bine examinarea făcută de mamă în prezenţa profesorului, oferind drept corespondent în franceză cuvinte inventate: *furculision, fripturision, învârtision*. Scena comică este memorabilă ca dovadă a falsei culturi.

Ca să devină isprăvnicească îl trimite pe Bârzoi la Iaşi. In discuţia cu Safta, Chiriţa îşi expune „temeiurile" ridicole ale pretenţiei ca Bârzoi să obţină isprăvnicia. Parvenitismul, de**magogia şi falsul patriotism,** care îi definesc monologul anticipează personaje caragialiene, precum Dandanache *(jyEut familia mea, de la patuzsopt... luptă, luptă si dă-i, si dă-i, si luptă...")* sau Caţavencu *(„Vreau ce mi se cuvine după o luptă de atâta vreme")*.

Imitarea cu orice preţ a modei, faptul că vrea să intro**ducă** la Bârzoieni eticheta din casele mari de la oraş se înfăţi**şează** magistral prin situaţia comică din scena 4 a primului act. Deşi este nerăbdătoare să afle de numirea lui Bârzoi în funcţia **de** ispravnic, Chiriţa vrea să se respecte la moşie *„obiceiurile din leş***", aşa că** nu deschide răvaşul primit de la Iaşi, până când Ion, feciorul din casă, nu i-l aduce pe o tavă cu şervet. Insă buimăcit **de** noile reguli, nu înţelege ordinea în care trebuie să aşeze obiectele şi le tot încurcă, spre nemulţumirea stăpânei, susţină- toarea provincială a unui fel de *„civilisation... cu serviette"*.

In personajul Chiriţa din piesa lui V. Alecsandri, parve**nitismul şi snobismul** sunt inseparabile. Pentru atingerea unui scop (material, social etc.) este necesar un anumit comportament. Parvenitul îşi schimbă existenţa, de la vestimentaţie şi limbaj la relaţii de familie.

Femeie voluntară, Chiriţa se foloseşte de Bârzoi, comod şi lipsit de ipiţiativă, ca să parvină şi îl obligă să-şi schimbe obiceiurile vestimentare şi culinare, după modă. împins de nevastă să obţină isprăvnicia, provincialul ştie cum să obţină avantaje materiale din funcţia sa, ca în scena vânzării repetate a curcanului şi a primirii peşcheşului, dar, în comparaţie cu Chiriţa, este un provincial conservator, cu nostalgia traiului patriarhal. Ca isprăvnicească, această „preţioasă ridicolă" îşi doreşte să călătorească la Paris: *„Of. că nu mai pot trăi în tara asta!"*.

S MODALITĂŢI DE CARACTERIZARE

Caracterizarea Chiriţei se realizează prin modalităţi specifice personajului dramatic: **directe,** în didascalii sau autoca**racterizare** *(„şi eu îs uşurică ca o pană")* şi **indirecte,** prin particularităţi de limbaj, relaţii cu alte personaje etc.

S RELAŢIA CU ALTE PERSONAJE

în relaţia cu fiul său, Chiriţa aminteşte de cele trei dame care îl „educau" pe d-l Goe, răsfaţându-l: „*Ce să-ifaci dacă are duh, Guliţa nineacăi...* (Sărută pe Guliţă.) *îmi seamănă mie... bucăţâcă tăietă. Hai, du-te cu domnu profesor de învaţă frumuşăl, că ţ-oi face straie de moda nouă".* Ca o bună mamă, lui Guliţă vrea să-i facă educaţia în franceză şi să-l căpătuiască cu zestrea Lulutei. Numai că dorinţele îi rămân nerealizate, din >i* cauza prostiei fiului, respectiv, a iubirii fetei pentru Leonaş.

S COMICUL DE LIMBAJ

în portretizarea Chiriţei, comicul de limbaj redă incultura şi dorinţa de a imita vorbirea la modă, cu orice preţ. Chiriţa îi mărturiseşte lui „*monsiu Şarlă"* că a învăţat singură franceza, limba de conversaţie în saloanele vremii. Ca dovadă, ea utilizează cu volubilitate un jargon româno-francez, care amestecă ciudat graiul neaoş moldovenesc cu *„jranţuzisme*", de fapt decalcuri comice construite de Chiriţa şi urmate de explicaţia *„/ious disons comme ţa en moldave".*

S DIALOG/ SCHIMB DE REPLICI

în actul II, scena 3, Bârzoi se plânge de moda nouă, *„nemţească*", pentru că nu aşa a crescut *„în casa părintească",* în timp ce Chiriţa dovedeşte receptivitate la noutate. *Amestecul ...de moldovenească grecizantă şi de jargon franco-român, de tabieturi patriarhale şi de inovaţii de lux occidental, dă un tablou inedit..."* . In schimbul de replici dintre cei doi soţi, se confruntă două opinii divergente, dar caracteristice civilizaţiei româneşti paşoptiste - vechiul şi noul, Orientul şi Occidentul:

„Bârzoi: *Apoi dă! De când m-ai scos din minte ca să mă schimonoseşti în straie strâmte, pun câte două ceasuri până mă îmbrac... Şî ian priveşte ce seaman... cu bumbii işti mari... Parcă-s negustor de farfurii.*

Chiriţa: *Ian taci, taci... că de-o mie de ori te prinde mai bine aşa decât cu anteriu şîcu giubea... [...]*

Bârzoi: *Las' că dumneaiei cucoana nu mai catadicsăşte să caute de gospodărie... să facă cozonaci, pască, păstrămuri, dulceţi, vişanapuri... ca la casa omului... [...] bucate creştineşti... sănătoasă şi uşoare... Undgl Şăde toată ziua pe tanbur, la tauletă, şi din blanmanjăle, din bulionuri, din garnituri nemţăşti nu mă slăbeşte... Auzi! Blanmanjăle?... Bulionuri?... Borş şi alivenci... că cu astea am crescut în casa părintească...* Chiriţa: *Aşa-i moda la leş.*

Bârzoi: *Sta-i-ar în gât cine-o mai scornit-o!* (lesă furios prin fund.)"

S LEONAŞ ŞI LULUŢA, ANTITEZA CU BÂRZOIENII

Cuplul romantic Leonaş şi Luluţa, tineri cinstiţi, reprezentanţi ai ideilor noi, progresiste, are şi rolul de a pune în lumină caracterul Bârzoienilor, prin antiteză. Cu toate că sunt zugrăvite caricatural, personajele negative sunt mai bine indivi-

G. Călinescu, op. cit.

#

dualizate, în timp ce tinerii îndrăgostiţi sunt personaje schematizate, inconsistente.

S ION, FECIORUL DIN CASĂ

Din grupul ţăranilor care apar ca personaj colectiv se desprinde Ion, feciorul din casă, care comentează cu ironia şi cu bunul simţ al omului simplu „moda" şi tertipurile stăpânilor.

Alături de comicul de moravuri, în piesa presărată cu cântece ca în vodevilurile vremii, este prezent comicul de situaţii şi de limbaj, valorificat în portretizarea personajelor.

S ÎNCHEIERE

Expresie a unui fenomen tipic vremii sale, boieroaica de provincie cu dorinţa de parvenire nu este o apariţie respingătoare sau grotescă, ci este şarjată caricatural. Reprezentând o lume hibridă, Chiriţa este un personaj comic realizat din contraste: „o *burgheză cu dor de parvenire, dar şi o inteligenţă deschisă pentru ideea de progres, o bonjuristă."*[3]

G. Călinescu, op. cit.

CRITICISMUL JUNIMIST

I. PREZENTARE GENERALĂ

SOCIETATEA JUNIMEA ŞI REVISTA CONVORBIRI LITERARE

Reveniţi de la studii din străinătate, câţiva tineri (P.P. Carp* Vasile Pogor, Th. **Rosetti, lacob Negruzzi şi Titu Maiorescu), conştienţi de situaţia precară a culturii române, au hotărât înfiinţarea la Iaşi, în 1863, a societăţii** *Junimea***, o asociaţie menită să aducă un suflu nou în cultura română. Asociaţia este bine organizată, având o tipografie proprie, o librărie şi o revistă, înfiinţată în 1867 -** *Convorbiri literare***, unde vor fi publicate pentru întâia oară operele de valoare ale marilor clasici ai literaturii române: Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici.**

în viaţa societăţii *Junimea* se disting câteva etape:

Etapa ieşeană (1863-l874) are un pronunţat caracter polemic şi se manifestă în trei direcţii: limbă, literatură şi cultură. în această perioadă se elaborează principiile sociale şi estetice ale junimismului. Tot acum se impune necesitatea educării publicului prin aşa-numitele *prelecfiuni populare.* Organizate pe teme variate, în diverse cicluri sistematice şi ţinute într-o formă academică, ele au avut drept scop educarea publicului larg, care să înţeleagă cultura ca factor de progres şi moralitate. Această etapă marchează căutările febrile de modele apte să asigure

progresul la care aspira Titu Maiorescu. Interesul pentru literatură se manifestă din 1863, când se avansează ideea alcătuirii unei antologii de poezie românească pentru şcolari. Aceasta i-a determinat pe junimişti să citească în şedinţele societăţii autorii mai vechi, pe ale. căror texte şi-au exersat spiritul critic şi gustul literar.

Cea de-a doua etapă, ce durează din 1874 până în 1885 **(cu desfăşurarea şedinţelor Junimii la Bucureşti, dar a activităţii revistei la Iaşi), este o etapă de consolidare, în sensul că în această perioadă se afirmă reprezentanţii de seamă ai direcţiei noi în poezia şi proza română: Eminescu, Creangă, Slavici, Caragiale, dar şi scriitori minori, aproape necunoscuţi astăzi precum: Samson Bodnărescu, Matilda Cugler-Poni sau Nicu Gane. Este o perioadă în care se diminuează teoretizarea criticismului în favoarea judecăţilor de valoare. Acum sunt elaborate studiile esenţiale prin care Titu Maiorescu se impune ca autentic întemeietor al criticii noastre literare moderne, tară însă a neglija preocupările din domeniul civilizaţiei, dar mai ales din domeniul limbii literare, necesare şi pentru că în 1860 se făcuse trecerea de la alfabetul chirilic la cel latin. Maiou -cu susţine utilitatea îmbogăţirii vocabularului limbii române prin neologisme de origine romanică, într-un studiu din 1881, intitulat chiar** *Neologismele,*

Etapa a treia (bucureşteană) începe din 1885, când este mutată la Bucureşti revista *Convorbiri literare* ca şi întreaga societate *Junimea.* Această etapă are un caracter preponderent universitar, prin cercetările istorice şi filozofice. Apariţia revistei se prelungeşte până în 1944, dar cu toate acestea ea nu va mai atinge gradul de popularitate din primii 20 de ani.

In lucrarea *Istoria literaturii române moderne*, Tudor Vianu identifică trăsăturile definitorii ale junimismului. Acestea sunt: spiritul critic (respectarea adevărului istoric în studierea trecutului şi cultivarea simplităţii; este combătută falsa erudiţie manifestată prin folosirea de către mulţi cărturari ai timpului a unei limbi artificiale care să-i diferenţieze de oamenii de rând); spiritul filozofic; gustul pentru clasic şi academic (pentru valorile clasice, în detrimentul inovaţiei); spiritul oratoric (se naşte din opoziţia împotriva retoricii paşoptiste romantice, mesianice, lipsite de echilibru, dar şi din respingerea frazeologiei politice parlamentare şi a *beţiei de cuvinte* specifică timpului); ironia.

TITU MAIORESCU

Titu Maiorescu a avut un rol definitoriu în cadrul societăţii *Junimea*, impunându-se ca adevăratul ei conducător, iar în cadrul epocii, drept îndrumătorul cultural şi literar.

Domeniile de manifestare ale spiritului critic maiorescian sunt numeroase: limba română, literatura, cultura, estetica, filozofia.

Studiile sale sunt de o importanţă majoră pentru literatura română.

In 1867, Maiorescu publică studiul *O cercetare critică asupra poeziei de la 1867.* Din raţiuni metodologice, criticul îşi împarte studiul în două capitole: *Condiţiunea materială a poeziei* şi *Condiţiunea ideală a poeziei.*

în concepţia criticului, spre deosebire de ştiinţă, care este chemată să exprime adevărul,*poezia este arta de a pune fantezia în mişcare prin cuvinte*frumosul fiind *„ideea manifestată în materie sensibilă*". De aceea, poezia trebuie să aibă două „condiţiuni". „*Condiţiunea materială*" se realizează prin cuvinte ca *„organ de comunicare*" — poetul

trebuind să aleagă pentru îndeplinirea acestei condiţiuni „<*cuvântul cel mai puţin abstract*dar şi să folosească „<*epitete ornante", „personificările obiectelor nemişcătoare sau prea abstracte, precum şi a calităţilor şi acţiunilor*", comparaţiile originale şi juste, metaforele, tropii, în general. „*Condiţiunea ideală^,* are în vedere sentimente şi pasiuni exprimate, căci „*ideea sau obiectul exprimat prin poezie este totdeauna un simţământ sau o pasiune, şi niciodată o cugetare exclusiv intelectuală [...]. Prin urmare iubirea, ura, tristeţea, bucuria, desperarea, mânia etc. sunt obiecte poetice; învăţătura, preceptele morale, politica etc. sunt obiecte ale ştiinţei, şi niciodată ale artelor*". Materialul sensibil al poeziei constă în imaginile artistice create în mintea cititorului. Obligaţia poetului, spre deosebire de aceea a omului de ştiinţă, care susţine adevărul, este de a se expune în faţa cititorului, prin intermediul limbajului figurativ. Ca şi în cazul „<*condiţiunii materiale", „<condiţiunea ideală*" se realizează prin diverse mijloace: poezia trebuie *„să nu se întoarcă în jurul aceleiaşi idei, să nu se repete, să nu aibă cuvinte multe pentru gândiri puţine. O excepţie aparentă sunt poeziile cu refren (cupletele); dar numai aparentă. In realitate, refrenul, deşi păstrând aceleaşi cuvinte, cuprinde în fiecare strofa o idee nouă sau cel puţin o altă privire a ideii celei vechi."* Un alt mijloc de realizare a „<*condiţiunii ideale*" îl reprezintă adevărul exprimat în poezie — *poezia frumoasă trebuie să fie adevărată*Pentru ca poezia să *fíe adevărată, trebuie evitate diminutivele, dar şi exagerările, iar rimele trebuie să fie elaborate. Ca şi în cazul pasiunii, poetul trebuie „să nu-şi înjosească obiectul"*

în 1868, apare studiul *în contra direcţiei de astăzi în cultura română*, în care este formulată *teoria formelor fără fond*. Maiorescu se revoltă aici împotriva *„viţiuluF* din epocă, de a împrumuta forme ale culturii apusene fără a le adapta condiţiilor existente: „ *Viţiul radical în toată direcţia de astăzi a culturei noastre este neadevărul [...], neadevăr în aspirări, neadevăr în politică, neadevăr în poezie, neadevăr în gramatică, neadevăr în toate formele de manifestare a spiritului public*". Lipsa instituţiilor sau a experienţei în domeniul cultural, politic şi qhiar artistic, pe care să se aşeze aceste forme, face nulă încercarea de a contemporaneiza cultura română cu aceea occidentală. Există şanse de corectare a acestei tendinţe numai dacă se iau măsuri împotriva ei, prin descurajarea mediocrităţilor şi a *‚formelor fară fond".* Instituţiile fiind cele care corectează mentalităţile, *„este mai bine să nu facem o şcoală deloc decăt să facem o şcoală rea [...]; mai bine să nu facem deloc academii, cu secţiunile lor, cu şedinţele solemne, cu discursurile de recepţiune, cu analele pentru elaborate decăt să le facem toate acestea fară maturitatea ştiinţifică ce singură le dă raţiunea de a fi".* Maiorescu nu este împotriva preluării formelor culturale din exterior. Acestea trebuie, însă, adaptate la specificul naţional şi anticipate de crearea fondului. Concluzia lui Maiorescu este categorică: *„Căci fără cultură poate încă trăi un popor cu nădejdea că la momentul firesc al dezvoltării sale se va ivi şi această formă binefăcătoare a vieţii omeneşti; dar cu o cultură falsă nu poate trăi un popor, şi dacă stăruieşte în ea, atunci dă un exemplu mai mult vechea lege a istoriei: în lupta între civilizarea adevărată şi între o naţiune rezistentă se nimiceşte naţiunea, dar niciodată adevărul."*

Tot în 1868, Maiorescu publică studiul *Asupra poeziei noastre populare*, în care susţine culegerea de folclor a lui Alecsandri din 1852. Maiorescu consideră această culegere drept o *„comoară de adevărată poezie şi totodată de limbă sănătoasă, de notiţe caracteristice asupra datinilor sociale, şi, cu un cuvânt, asupra vieţii poporului român".*

In felul acesta, Maiorescu propune poezia populară drept model pentru literatura cultă, deoarepe în ea există *„cea mai adâncă simţire"*.

Direcţia nouă în poezia şi proza românească, lucrare publicată în 1872, aduce în discuţie literatura care *„se caracterizează prin simţământul natural, prin adevăr, prin înţelegerea ideilor, ce omenirea întreagă le datoreşte civilizaţiei apusene şi totodată prin prestarea şi chiar accentuarea elementului naţional*". Ca reprezentanţi de frunte ai *„direcţiei noi"* sunt consideraţi, pentru poezie, Vasile Alecsandri şi tânărul Mihai Eminescu, *„j?oet în toată puterea cuvântului",* însă Maiorescu menţionează şi câţiva scriitori aproape necunoscuţi astăzi precum: Samson Bodnărescu sau Matilda Cugler-Poni, iar pentru proză, reprezentanţii de frunte sunt Al. Odobescu, loan Slavici, Iacob Negruzzi, Nicu Gane.

în cadrul acestui studiu, Maiorescu formulează un principiu estetic important: *„Arta e senină, trebuie să rămâie senină chiar când exprimă desperarea [...]."*

Studiul din 1885, *Comediile d-lui Caragiale*, tratează tema moralităţii în artă şi a înălţării impersonale (katharsis), idei estetice a căror origine se află în opera lui Hegel, respectiv, Aristotel. Punctul de plecare al studiului este discuţia din presa vremii despre moralitate în opera comică a lui Caragiale: *lucrarea d-lui Caragiale este originală; comediile sale pun pe scenă câteva tipuri din viaţa noastră socială de astăzi şi le dezvoltă cu semnele lor caracteristice, cu deprinderile lor, cu expresiile lor, cu tot*

aparatul înfăţişării lor în situaţiile anume alese de autor". Maiorescu îi combate prin acest studiu pe aceia care respinseseră comediile lui Caragiale pe motiv că ar fi imorale. Arta este moralizatoare prin ea însăşi, nu prin ideile promovate - este ideea esenţială din studiul lui Maiorescu. Atâta timp cât operele lui Caragiale au în centru personaje, tipuri împrumutate din viaţa socială, din viaţa reală, ele nu au cum să fie imorale. „*Subiectul poate să fie luat din realitatea poporului; dar tratarea nu poate să fie decât ideal-artistică, fară nicio preocupare practică."* Mai mult decât atât, în concepţia lui Maiorescu, *„...d. Caragiale ne afată realitatea din partea ei comică. Dar uşor se poate întrevedea pj'in această realitate elementul mai adânc şi serios, care este nedezlipit de viaţa omenească în toată înfăţişarea ei, precum în genere îndărătul oricărei comedii se ascunde o tragedie".*

De asemenea, Maiorescu combate şi acuzaţia potrivit căreia comediile lui Caragiale ar urmări scopuri politice: „...o *comedie nu are nimic a face cu politica de partid; autorul îşi ia persoanele sale din societatea contimporană cum este, pune în evidenţă partea comică aşa cum o găseşte, şi acelaşi Caragiale, care astăzi îşi bate joc de fraza demagogică, şi-ar fi bătut joc ieri de işlic şi tombateră şi îşi va bate joc mâine de fraza reacţionară, şi în toate aceste cazuri va fi în dreptul său literar incontestabil"*

Studiul din 1889, *Eminescu şi poeziile lui*, defineşte totodată profilul geniului în general şi personalitatea lui Eminescu în particular: „Ce *a fost şi ce a.devenit Eminescu este rezultatul geniului său înnăscut, care era prea puternic în a sa proprie fiinţă încât să-l fi abătut vreun contact cu lumea de la drumul său firesc".* Pătrunzând trăsăturile personalităţii eminesciene, Titu Maiorescu remarca *„o aşa de covârşitoare inteligenţă, ajutată de o memorie căreia nimic din celé ce-şi întipărise vreodată nu-i mai scăpa [...], încât lumea în care trăia el după firea lui şi fără nicio silă era aproape exclusiv lumea ideilor generale ce şi le însuşise şi le avea pururea la îndemână*", faptul că *Eminescu era omul cel mai silitor, veşnic cetind, meditând, scriincT* dar şi faptul că marele poet a fost

„un or al timpului modern" prin cultura lui de nivel european. De asemenea, criticul remarcă dezinteresul lui Eminescu faţă de aspectele materiale ale

A

existenţei. In finalul primei părţi a studiului, Maiorescu atrage atenţia că poetul *„nu vedea în femeia iubită decât copia imperfectă a unui prototip nerealizabil"*, căutându-şi refugiul *„într-o lume mai potrivită cu el, în lumea cugetării şi a poeziei".*

In partea a doua a studiului, Maiorescu trasează principalele coordonate ale operei eminesciene. Criticul consideră că *„JZminescu înalţă rimele poeziei române peste acea formă obişnuită şi adeseori neîngrijită, care a dat atâtor poezii ale noastre de pân-acum un aer aproape trivial.*

Primul pas al lui pe această cale e de a lua unele cuvinte din cele mai familiare şi prozaice şi de a le ridica la splendoarea unei rime surprinzătoare.

[...] Insă unde inovaţia lui Eminescu în privinţa rimei se arată în modul cel mai neaşteptat este în numele proprii luate din diferite sfere de cultură şi introduse în modul cel mai firesc în versurile sale."

Studiul lui Maiorescu dedicat lui Eminescu se încheie cu o afirmaţie ce a căpătat de-a lungul timpului valoarea unei profeţii: *„Acesta a fost Eminescu, aceasta este opera lui. Pe cât se poate omeneşte prevedea, literatura poetică română va începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului dur, şi forma limbei naţionale, care şi-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire până astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmântului cugetării româneşti."*

Vizând limba română, teoria *formelor fără fond* **are proiecţii în studii precum: *Despre scrierea limbei române* (1866), *Limba română în jurnalele din Austria* (1868), *Beţia de cuvinte* (1873), *Neologismele* (1881). Maiorescu susţine în aceste studii alfabetul latin şi principiul ortografiei fonetice (impuse de Academie în 1881), îmbogăţirea vocabularului cu neologisme, dar fără exagerări, şi combate bombastic cişmele, etimologismele, se manifestă împotriva stricătorilor de limbă, ridiculizează *„beţia de cuvinte".***

Filozof, critic literar, estetician, Titu Maiorescu este una dintre cele mai importante personalităţi ale culturii române.

II. COMPETENŢA DE EVALUAT

i

• Punerea în context a textelor studiate prin raportare la epocă sau la curente culturale/ literare.

• Construirea unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului cultural românesc.

Cerinţă:

Utilizează informaţiile de mai sus într-un eseu liber având ca temă criticismul junimist, folosind exemplificări din textele studiate la clasă. Este util să ai în vedere următoarea structură a eseului: ipoteză/ premisă (punct de vedere), argumentaţie (trei - patru argumente de natură teoretică însoţite de exemplificări

corespunzătoare ale premisei) şi concluzie/ sinteză (partea finală a expunerii, care cuprinde ideile esenţiale din cuprinsul eseului).

CURENTE CULTURALE/ LITERARE ÎN SECOLUL XIX - ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX

ROMANTISMUL

I. DELIMITĂRI TERMINOLOGICE ŞI CONTEXTUALE

Definiţie. Context istoric:

Orientare ideologică, artistică şi literară care a marcat prima jumătate a secolului al XlX-lea (aproximativ 1790-l850), în spaţiul european. Curent literar polemic, apărut ca reacţie împotriva raţionalismului şi a clasicismului rigid. Triumful romantismului în Franţa este marcat de apariţia manifestului *Prefaţa* la drama *Cromwell* (1827) de Victor Hugo: „A/w *există reguli, nici modele. [...] Conceptul artei de frumos include şi urâtul şi grotescul*" şi de „bătălia" pentru Hernani. Curentul literar pătrunde la noi prin filieră franceză, datorită scriitorilor paşoptişti, iar articolul-program *Introducţie* la ***Dacia literară***, scris de Mihail Kogălniceanu (1840), susţine ideologia romantică.

Apariţia curentului este favorizată de factori social-istorici (revoluţiile burghezo-democratice, lupta pentru independenţă şi libertate naţională) şi de filozofia idealistă germană (Schelling, Fichte, Hegel, Schopenhauer).

Trăsături definitorii:

• afirmarea individualităţii, a originalităţii, a spontaneităţii; expansiunea eului individual;

• primatul sentimentului şi al fanteziei creatoare;

• cultivarea emoţiei şi a sentimentului; lirismul ca expresie a subiectivităţii;

• revolta împotriva convenţiilor sociale şi artistice;

• respingerea regulilor impuse de clasicism; libertatea de creaţie;

• amestecul genurilor, speciilor şi al stilurilor;

• fascinaţia misterului şi a excepţionalului; antiteza; culoarea locală;

• atracţia pentru natură, trecutul istoric (evul mediu), folclorul local, miturile, fantasticul, fabulosul;

• tendinţa de evadare din realitatea mărginită şi meschină, spre lumi imaginare (fantastic, vis, trecut istoric, spaţiu natal sau spaţii exotice);

• cultivarea antitezei (trecut-prezent);

• personaje excepţionale în împrejurări excepţionale;

• antiteza (înger - demon); titanul;

• lărgirea şi îmbogăţirea limbii literare prin elemente de limbaj popular, arhaic etc.

Specii literare cultivate. Reprezentanţi:

• specii dramatice: drama istorică (V. Hugo, Puşkin), filozofică, lirică (Shelley);

• specii lirice: meditaţia, elegia, romanţa (Lamartine, V. Hugo);

• specii epice: legenda, balada (H. Heine), poemul (Heine, Byron, Keats, A. de Vigny, Puşkin, Lermontov, Eminescu), nuvela (istorică, fantastică - E.A. Poe), romanul istoric, de aventuri, frescă (Novalis, W. Scott, V. Hugo, E.A. Poe).

La noi: C. Negruzzi, Gr. Alexandrescu, Mihai Eminescu ş.a.

L^FÍF:-;

■

ROMANTISMUL ÎN LITERATURA PAŞOPTISTĂ

POEZIA

I. DELIMITĂRI TERMINOLOGICE

Poezia (din gr. ***poiesis - creaţie)*** - operă cu anumite caracteristici formale, care sugerează sentimente, emoţii, idei, prin ritm, armonie şi imagine. Specificul poeziei este dat de relaţia care se stabileşte între formă (versuri, muzicalitate, caracteristicile limbajului poetic: expresivitate, ambiguitate, sugestie) şi conţinut (expresia emoţională a sentimentelor; expresia unei alte logici, logica poetică).

In ciuda tendinţei de a echivala poezia cu expresia trăirilor eului, se face distincţia între **poezia lirică** (specii: elegia, meditaţia, pastelul, oda, imnul ş.a.), epică (specii: epopeea, poemul eroic, balada, legenda versificată, fabula) sau dramatică (de exemplu: poemul dramatic).

W. Kayzer, ***Opera literară - „Atunci când ni*** *se povesteşte ceva este vorba* ***despre epică, atunci când nişte oameni*** *costumaţi joacă o acţiune pe scenă este vorba* ***de teatru, iar atunci când un eu resimte o*** *stare şi şi-o exprimă este vorba despre* ***lirică."***

Meditaţia - specie a liricii filozofice, apărută încă din antichitate şi cultivată larg de romantici, care dă expresie poetică unor experienţe intelectuale fundamentale, în legătură cu teme majore ale universului şi ale vieţii umane.

Compoziţional, meditaţia începe de obicei cu evocarea unui fenomen al naturii, a unui peisaj, a unei personalităţi istorice sau are ca pretext un eveniment. Motivul ruinelor este utilizat de poeţii paşoptişti (V. Cârlova, Ion Heliade-Rădulescu, Gr. Alexandrescu), în timp ce Mihai Eminescu contemplă elemente ale cosmicului. A doua parte a meditaţiei transmite ideile, atitudinile, sentimentele poetice.

II. COMPETENŢA DE EVALUAT

Cerinţe posibile:

• Scrie un eseu, de 2-3 pagini, în care să prezinţi trăsături ale romantismului, care se regăsesc într-o poezie paşoptistă.

• Realizează un eseu, de 2-3 pagini, în care să demonstrezi că un text poetic studiat aparţine romantismului paşoptist.

III. SUGESTII DE REDACTARE

• Alegerea textului ilustrativ: ***Umbra lui Mircea. La Cozia*** de Grigore Alexandrescu.

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI

S CONTEXTUL APARIŢIEI

IPOTEZA

Grigore Alexandrescu (18107-l885) este unul dintre cei mai importanţi reprezentanţi ai **paşoptismului** în Muntenia, care reuşeşte să dea glas, prin opera lui, **meditaţiei de tip romantic** asupra istoriei neamului, istorie pe care a preţuit-o şi pe care o transformă, de multe ori, în modele pentru urmaşi. Animat de entuziasmul epocii, cultivă specii lirice romantice (elegii, meditaţii) şi clasice (satire, fabule, epistole). Grigore Alexandrescu se impune în epocă ca ua poet „■*superior contemporanilor prin reflexivitatea sa autentică, profundă, anticipare, în contextul unei literaturi aflate la începuturile sale a unei coordonate fundamentale pentru marea poezie românească*^.

Poezia ***Umbra lui Mircea. La Cozia*** a fost scrisă, după cum mărturiseşte autorul însuşi, în urma călătoriei făcute împreună cu prietenul său Ion Ghica, în 1842, la mănăstirile din Oltenia. Vechea mănăstire Cozia, situată pe malul drept al Oltului, loc de veci pentru domnitorul Mircea cel Bătrân, i-a trezit sentimente puternice şi reflecţii originale despre trecutul glorios şi despre război. Poezia a apărut în revista ***Propăşirea***, în 1844.

S ROMANTISMUL

ARGUMENTARE

Poezia ilustrează **romantismul,** având o serie de trăsături specifice evoluţiei acestui curent în literatura română: tema istorică, motivele preromantice (al umbrelor, al zidurilor, al mormintelor, nocturnul, fantoma), îmbinarea diferitelor specii lirice, antiteza trecut-prezent, particularităţile stilului retoric (invocaţia şi exclamaţia retorică, gradarea, hiperbola).

Romantismul românesc se caracterizează prin coexistenţa cu clasicismul, prin asumarea unor accente patriotice şi revoluţionare, de dezvoltare a conştiinţei naţionale. Simetria compoziţiei este clasică: poezia începe şi se încheie cu descrierea cadrului natural.

s SPECIE s

Poezia ***Umbra lui Mircea* La Cozia*** de Grigore Alexandrescu este o **meditaţie** cu elemente de elegie, de odă şi de pastel.

TEMA

Tema poeziei este **istoria naţională,** dezvoltată pe linia valorii ei de model pentru tânăra generaţie. Poetul alege figura exemplară a lui Mircea cel Bătrân, domnitor ideal şi pentru Mihai Eminescu în ***Scrisoarea III.***

s TITLUL

Titlul poeziei este format dintr-o construcţie lexicală care sugerează **evocarea** unui domnitor patriot, fixând totodată şi premisele romantice: fantoma - *umbra* şi natura — *la Cozia.*

s

COMPOZIŢI

E S

Textul este organizat, prin antiteza trecut-prezent, în **două părţi** principale: **evocarea** trecutului glorios, simbolizat de figura domnitorului şi **meditaţia** asupra războiului, pe care vremurile civilizate contemporane trebuie să-l înlocuiască cu pacea. Cele două părţi se echilibrează prin secvenţele simetrice situate la începutul poeziei şi la final.

STRUCTURA

Prima secvenţă (primele trei strofe) instituie o atmosferă romantică, încărcată de mister, cu o mare tensiune lirică. îmbinând lirismul cu reflexivitatea, poetul sugerează o trăire autentică. **Această secvenţă** are rolul de a institui o **atmosferă** crepusculară, **romantică,** propice apariţiei fantomei şi instituie starea de meditaţie.

s SECVENŢE POETICE

Cadrul descris corespunde **regimului nocturn** al imaginii poetice şi, ca specie, ilustrează pastelul. Cronotopul (relaţia spaţiu-timp) se construieşte gradat, prin menţionarea unor elemente situate în apropierea eului - râul Olt, mănăstirea, apoi prin sugerarea unor zone ale cripticului şi enigmaticului, aflate în depărtare - *peştera, râpa,* generaţiile trecute şi vechimea mănăstirii, noaptea şi *chipuri negre*. Perspectiva receptării realităţii este cea dată **de contemplaţie şi de reverie.**

^ELEMENTE ROMANTICE

Impresia creată de mişcarea apei, de apropierea serii, combinate cu imaginea mănăstirii şi cu fantezia eului, care face posibilă apariţia fantomei, este covârşitoare. Ea este exprimată sugestiv printr-o reacţie hiperbolizată a naturii personificate: *„Răul înapoi se trage... munţii vârful îşi clătesc."*

S IMAGINAR ROMANTIC

Imaginarul romantic se susţine prin motivul apei, motivul umbrei, al mănăstirii vechi, al timpului trecut, al nopţii ş.a. Aliteraţia *„Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate"* (repetarea vocalei închise „u" urmate de consoane nazale şi surde) accentuează sentimentul de aşteptare şi de teamă. Structurile *„valuri mândre,generaţii spumegate", „...în cadenţă îl izbesc"* creează imaginile dinamice ale unei naturi sălbatice, dar sunt şi armonii imitative valorificate în crearea atmosferei. Hiperbola

ROMANTISMUL IN LITERATURA *PAŞOPTISTĂ*

sinestezice de mare sugestie - *„Tot e groază şi tăcere... umbra intră in mor mint"*

/ FIGURI DE STIL

Gradaţia ascendentă a discursului liric, în partea de **evocare,** se realizează prin mijloace lexicale, prozodice şi de sintaxă, dintre care de mare efect fcunt **enumeraţia:** *„Dintr-o peşteră, din răpă, noaptea iese, mă-mpresoară:/ De pe muche, de pe stâncă, chipuri negre se cobor"***; punctele de suspensie şi propoziţiile eliptice:** *„Jese... vine către ţărmuri... stă... in preajma ei priveşte.../ Răui înapoi se trage... munţii vârful îşi clătesc";* **exclamaţia şi vorbirea ceremonioasă:** *„Sărutare, umbră veche! priimeşte-nchinăciune"* etc. Toate aceste mijloace generează o tensiune lirică de un dramatism aparte.

PROZODIE

Tonalitatea solemnă este conferită de **particularităţile prozodice.** Poezia are şaisprezece catrene cu versuri lungi, de ÎS-l6 silabe, subliniind ideea poetică. Rima este încrucişată. Ritmul **trohaic** conferă versurilor o **armonie** specială, care se potenţează prin alternarea picioarelor metrice de trei silabe (anapest) cu cele de patru silabe (peon), în fiecare jumătate de vers, datorită intonaţiei afective: *„A-le -- tur-/nu-ri-lor - um-lbrell pes-te - un! -de - stau - cul-call-te"*. Pauzele (cezurile) şi punctele de suspensie accentuează atmosfera de mister şi groază. Muzicalitatea este conferită şi de valoarea simbolică a sunetelor w, e, *r, s.*

Limbajul poeziei lui Grigore Alexandrescu indică evoluţia limbii române până în epoca paşoptistă. Limba populară este şlefuită de stilul retoric şi de tehnica sugestiei. Fonetismele arhaice, precum: *dezvăleşte înarmez, repeteazâf, priimeşte,* conferă textului o muzicalitate nostalgică. Dintre părţile de vorbire, predomină verbul şi substantivul importante pentru construirea pasajelor descriptiv-evocatoare.

Tehnicile artistice, elementele de vocabular, de morfosintaxă, **originalitatea** limbajului prin care se construieşte universul poetic reflectă **romantismul** paşoptist, aspectele estetice promovate în epocă.

CONCLUZIE

Poezia *Umbra lui Mircea. La Cozia* de Grigore Alexandrescu ilustrează elocvent trăsături ale romantismului românesc, printre care preferinţa pentru tema istorică, pentru meditaţia asupra trecutului; motive preromantice precum: noaptea, ruinele, mormintele; atmosfera de mister; imaginarul nocturn, dominat de fantasme; prezenţa unor figuri de stil ca antiteza şi metafora; dialogul cu natura, retorismul; cultivarea speciilor romantice - elegia şi meditaţia. Prin inflexiunile interogativ-meditative şi prin puritatea sentimentelor, textul îl propulsează pe autorul ei printre precursorii lui Mihai Eminescu.

ROMANTISM

ÎN LITERATURA PAŞOPTISTĂ

PROZA

I. DELIMITĂRI TERMINOLOGICE

Nuvela-caracteristici: construcţie epică riguroasă, un singur fir narativ, conflict concentrat, personaje relativ puţine care gravitează în jurul unui personaj central, tendinţă de obiectivare prin atenuarea/ eliminarea prezenţei naratorului, posibilitatea unei clasificări tematice (istorică, psihologică, fantastică etc.) sau după curent literar (renascentistă, romantică, realistă, naturalistă etc.).

Nuvela romantică de inspiraţie istorică:

• sursa de inspiraţie (trecutul istoric - cronici, lucrări ştiinţifice; folclor);

• are ca temă evocarea artistică a unei perioade din istoria naţională (Evul Mediu);

• conflict (politic, social);

• naraţiune liniară şi previzibilă, artificialitate;

• personaje excepţionale în situaţii excepţionale; personaje construite în antiteză; gesturi şi replici spectaculoase şi memorabile;

• reconstituirea artistică a epocii se realizează şi prin culoarea locală (mentalităţi, comportamente, relaţii sociale, obiceiuri, vestimentaţie, limbaj) care depinde de arta naraţiunii şi a descrierii; descrieri (ale vestimentaţiei şi ale obiceiurilor) cu valoare documentară, nu cu valoare epică.

H. COMPETENŢE DE EVALUAT

• Analiza principalelor componente de structură, de compoziţie şi de limbaj specifice textului narativ (nuvela).

• Explicarea relaţiilor dintre opere literare şi contextul cultural în care au apărut acestea, (romantism, literatura paşoptistă)

• Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare studiate.

Cerinţe posibile:

• Realizează un eseu, de 2-3 pagini, în care să demonstrezi că un text literar studiat aparţine prozei romantice/ este o nuvelă romantică.

Alegerea textului ilustrativ: ***Alexandru Lăpuşneanul*** de C. Negruzzi.

SUGESTII DE REDACTARE

PLANUL ESEULUI

DEZVOLTAREA IDEILOR DIN PLAN

IPOTEZĂ

s CONTEXTUL EPOCII / CONTEXTUL OPEREI

Nuvela ***Alexandru Lăpuşneanul*** este **prima nuvelă romantică de inspiraţie istorică din literatura română,** o **capodoperă** a speciei şi un model pentru autorii care au cultivat-o ulterior (de exemplu: Al. Odobescu).

Publicată în **perioada paşoptistă,** în **primul număr** al ***Daciei literare*** (1840), nuvela ilustrează una dintre sursele literaturii romantice, istoria naţională (Evul Mediu), potrivit recomandărilor lui Mihail Kogălniceanu din articolul-program al revistei, intitulat ***Introducţie***, care constituie şi manifestul literar al romantismului românesc.

Ulterior, nuvela ***Alexandru Lăpuşneanul*** a fost inclusă în ciclul ***Fragmente istorice***, din volumul ***Păcatele tinereţilor*** (1857).

ENUNŢAREA ARGUMENTELOR

s NUVELĂ

Este o nuvelă deoarece este o specie epică în proză, cu o construcţie riguroasă, având un fir narativ central. Se observă concizia intrigii, tendinţa de obiectivare a perspectivei narative şi verosimilitatea faptelor. Personajele sunt relativ puţine, caracterizate succint şi gravitează în jurul personajului principal.

/ NUVELĂ ROMANTICĂ

Este o nuvelă romantică datorită mai multor trăsături: specie; inspiraţia din istoria naţională (Evul Mediu); temă; conflict; naraţiune liniară; personaje excepţionale în situaţii excepţionale; personaje construite în antiteză (dintre blândeţea doamnei şi cruzimea domnitorului); culoarea epocii în descrieri cu valoare documentară, nu cu valoare epică (descrieri amănunţite ale vestimentaţiei şi ale obiceiurilor: descrierea vestimentaţiei lui Lăpuşneanu în biserică şi a mesei domneşti); *„liniaritate psihologică* ***în*** *construcţia personajelor; intriga liniară şi previzibilă... denotă..', artificialitate*" ; gesturi şi replici spectaculoase şi memorabile.

DEZVOLTAREA ARGUMENTELOR

s SPECIE

Nuvela istorică este o specie literară cultivată de romantici, care evocă trecutul istoric (Evul Mediu) prin: fema, personajele şi culoarea epocii (mentalităţi, comportamente, relaţii sociale, obiceiuri, vestimentaţie, limbaj).

s SURSE DE INSPIRAŢIE

Scriitorii paşoptişti se inspiră din cronici şi din folclor, conform esteticii romantice şi recomandărilor din ***Introducţie.***

Costachc Negruzzi, întemeietorul nuvelei istorice româneşti, este primul scriitor care valorifică într-o creaţie literară cronicile moldoveneşti *(Letopiseţul Ţării Moldovei* **de Grigore Ureche şi de Miron Costin).**

/ RELAŢIA REALITATE ISTORICA - FICŢIUNE

Din cronica lui Ureche, Negruzzi preia imaginea personalităţii domnitorului Alexandru Lăpuşneanul, ca şi scene, fapte şi replici (de exemplu: mottoul capitolului I şi al IV-lea), dar se distanţează de realitatea istorică prin apelul la ficţiune şi prin viziunea romantică asupra istoriei, influenţată de ideologia paşoptistă. Transfigurarea artistică a faptelor istorice este motivată estetic: gradarea tensiunii narative, reliefarea caracterelor personajelor în relaţie cu spectaculosul acţiunii, mesajul textului narativ. Negruzzi *a înţeles spiritul cronicii române şi a pus bazele unui romantism pozitiv, scutit de naive idealităţi"*[2]

S PERSOANĂ/ PERSONALITATE ISTORICA - PERSONAJ LITERAR

Nu trebuie confundate persoanele/ personalităţile istorice, a căror existenţă este consemnată în cronici sau în lucrări ştiinţifice, şi personajele literare, care ilustrează anumite tipuri umane, iar autorul le atribuie destine şi profiluri psihologice care susţin coerenţa narativă.

✓ TEMA

Nuvela are ca temi lupta pentru putere în epoca medievală (în Moldova, la mijlocul secolului al XVI-lea). Evocarea artistică a celei de-a doua domnii a lui Alexandru Lăpuşneanul (1564- 1569) evidenţiază lupta pentru impunerea autorităţii domneşti şi consecinţele deţinerii puterii de un domnitor crud, tiran.

/ PERSPECTIVA NARATIVA

Naratorul este omniscient, omniprezent, sobru; detaşat, predominant obiectiv, dar intervine direct prin câteva epitete de caracterizare (de exemplu: *„tiran", „curtezan", „mişelul boier", „deşănţată cuvântare***Naraţiunea la persoana a IlI-a (cu focalizare zero, viziunea „dindărăt") aminteşte prin obiectivitate şi conciziune de relatarea cronicarilor.**

S CONSTRUCŢIA DISCURSULUI NARATIV

Naraţiunea se desfăşoară linear, cronologic, prin înlănţuirea secvenţelor narative şi a episoadelor, particularitate narativă romantică, potrivit criticului Nicolae Manolescu: *„Intriga liniară şi previzibilă este o particularitate a prozei narative care denotă multă artificialitate."*

S ÎNLĂNŢUIRE

/ INCIPIT - FINAL

Incipitul şi finalul se remarcă prin sobrietatea auctorială. Astfel, paragraful iniţial rezumă evenimentele care motivează revenirea la tron a lui Lăpuşneanul şi atitudinea lui vindicativă. Frazele finale consemnează sfârşitul tiranului în mod concis, lapidar şi obiectiv, amintind de stilul cronicarului, iar prin menţionarea portretului votiv se realizează caracterul verosimil, specific nuvelei: *‚Acest fel fu sfârşitul lui Alexandru Lăpuşneanul care lăsă o pată de sânge în istoria Moldaviei. La*

G. Căiinescu, ***istoria literaturii române de la origini până în prezent***, Ed. Minerva, 1984.

monastirea Slatina, zidită de el, unde e îngropat, se vede şi astăzi portretul lui şi al famikei sale."

/ CONSTRUCŢIA SUBIECTULUI

Echilibrul compoziţional este realizat prin organizarea textului narativ în patru capitole, care fixează momentele subiectului. Capitolele poartă câte un motto cu rol rezumativ, care constituie replici memorabile ale personajelor:

• capitolul I - *„Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreu..."* (răspunsul dat de Lăpuşneanul soliei de boieri care îi ceruseră să se întoarcă de unde a venit pentru că „norodul" nu îl vrea);

• capitolul al II-lea - *„Ai să dai samă, Doamnă!*[79] (avertismentul pe care văduva unui boier decapitat îl adresează doamnei Ruxanda, pentru că nu ia atitudine faţă de crimele soţului său);

• capitolul al III-lea - „*Capul lui Moţoc vrem*..." (cererea vindicativă a norodului care găseşte în Moţoc vinovatul pentru toate nemulţumirile);

• capitolul al IV-lea - *„De mă voi scula, pre mulţi am să popesc şi eu*..." (ameninţarea rostită de Lăpuşneanul care, bolnav, fusese călugărit potrivit obiceiului vremii, dar pierduse astfel puterea domnească).

S ACŢIUNEA/ MOMENTELE SUBIECTULUI

Capitolul I cuprinde expoziţiunea (întoarcerea lui Alexandru Lăpuşneanul la tronul Moldovei, în 1564, în fruntea unei armate turceşti şi întâlnirea cu solia formată din cei patru boieri trimişi de Tomşa: Veveriţă, Moţoc, Spancioc, Stroici) şi intriga (hotărârea domnitorului de a-şi relua tronul şi dorinţa sa de răzbunare faţă de boierii trădători).

Capitolul al II-lea corespunde, ca moment al subiectului, desfăşurării acţiunii şi cuprinde o serie de evenimente declanşate de reluarea tronului de către Alexandru Lăpuşneanul: fuga lui Tomşa în Muntenia, incendierea cetăţilor, desfiinţarea armatei pământene, confiscarea averilor boiereşti, uciderea unor boieri, intervenţia doamnei Ruxanda pe lângă domnitor pentru a înceta cu omorurile şi promisiunea pe care acesta i-o face.

Capitolul al III-lea conţine mai multe scene romantice, prin caracterul memorabil sau excepţional: participarea şi discursul domnitorului la slujba religioasă de la mitropolie, ospăţul de la palat şi uciderea celor 47 de boieri, omorârea lui Moţoc de mulţimea revoltată şi „leacul de frică" pentru doamna Ruxanda. Capitolul cuprinde punctul culminant. *întâmplările sângeroase au aceeaşi raţiune documentară ca în întreaga proză scrisă de romantici; caracterul ilustrativ este evident."*[3]

In capitolul al IV-lea, este înfăţişat deznodământul, moartea tiranului prin otrăvire. După patru ani de la cumplitele evenimente, Lăpuşneanul se retrage în cetatea Hotinului. Bolnav de friguri, domnitorul este călugărit, după obiceiul vremii. Deoarece când îşi revine, ameninţă să-i ucidă pe toţi (inclusiv pe

---

[3] **Nicolae Manolescu, op. cit.**

propriul fiu, urmaşul la tron), doamna Ruxanda acceptă sfatul boierilor de a-l otrăvi.

S CONFLICTUL

Conflictul nuvelei este complex şi pune în lumină personalitatea puternică a personajului principal.

Principalul conflict, exterior, este de ordin **politic:** lupta pentru putere între domnitor şi boieri. Impunerea autorităţii centrale/ domneşti în faţa oligarhiei boiereşti a constituit în secolul al XVI-lea un factor de progres, dar mijloacele alese de Lăpuşneanul sunt sângeroase, caracteristice tiranului feudal. Insă actele personajului sunt motivate psihologic: cruzimea devine expresia dorinţei de răzbunare pentru trădarea boierilor în prima sa domnie.

Conflictul secundar, între domnitor şi Moţoc (boierul care îl trădase), particularizează dorinţa de răzbunare a domnitorului, fiind anunţat în primul capitol şi încheiat în capitolul al III-lea.

Conflictul **social,** între boieri şi popor, este limitat la revolta mulţimii din capitolul al III-lea.

In proza romantică, conflictele exterioare plasează personajele într-o relaţie de **antiteză.** Din acest punct de vedere, se poate vorbi despre contrastul dintre Lăpuşneanul şi doamna Ruxanda, evidenţiat în capitolul al II-lea.

S RELAŢII TEMPORALE ŞI SPAŢIALE

Timpul şi spaţiul acţiunii sunt precizate şi conferă verosimilitate naraţiunii: întoarcerea lui Lăpuşneanul pe tronul Moldovei, în a doua sa domnie. In primele trei capitole, evenimentele se desfăşoară îndată după revenirea la tron, iar în ultimul capitol se trece prin rezumare patru ani mai târziu, la secvenţa morţii domnitorului.

/ PERSONAJELE ROMANTICE

»

Personajele sunt realizate potrivit esteticii **romantice:** personaje excepţionale (au calităţi şi defecte ieşite din comun) în situaţii excepţionale, antiteza ca procedeu de construcţie, liniaritatea psihologică, replicile memorabile, *liniaritate psihologică se vede în construcţia personajelor* [...]. *Gesturile şi cuvintele personajelor au menirea de a fi memorate*

S PERSONAJUL PRINCIPAL

Alexandru Lăpuşneanul este **personajul principal** al nuvelei, **personaj romantic,** excepţional, care acţionează în situaţii excepţionale (de exemplu: scena uciderii boierilor, a pedepsirii lui Moţoc, scena morţii domnitorului otrăvit). **întruchipează tipul domnitorului sângeros, tiran şi crud.** El este construit din contraste şi are o psihologie complexă, calităţi şi defecte puternice, *„un damnat*[4] romantic (G. Călinescu).

Echilibrul dintre convenţia romantică şi realitatea individului se realizează prin modul de construire a personajului: subordonarea trăsăturilor uneia principale, **voinţa** de **putere,** care îi călăuzeşte acţiunile. **Crud, hotărât, viclean, disimulat, inteligent,**

Nicolae Manolescu, op. cit.

bun cunoscător al psihologiei umane, abil politic, personajul este **puternic individualizat** şi **memorabil.** Este **caracterizat direct (de** către narator, **de** alte personaje, autocaracterizarea) şi **indirect** (prin fapte, limbaj, comportament, relaţii cu alte personaje, gesturi, atitudine, vestimentaţie). Forţa excepţională a personajului domină relaţiile cu celelalte personaje, care, în general, sunt manipulate de domnitor.

Având „i*capacitatea de a ne surprinde, într-un mod convingător*Lăpuşneanul feste un personaj „rotund", spre deosebire de celelalte personaje individuale din nuvelă, personaje *„plate", „iconstruite în jurul unei singure idei sau calităţi"* (E.M. Forster).

S
PERSONAJE
SECUNDARE

Doamna Ruxanda este un **personaj secundar,** de tip romantic, **construit în antiteză cu Lăpuşneanul: blândeţe** - cruzime, **caracter slab** - caracter tare. Ea nu acţionează din voinţă proprie nici când îi cere soţului său să înceteze cu omorurile, nici când îl otrăveşte. Deşi în Evul Mediu femeia - chiar soţie de domn - nu avea prea multe drepturi, doamna Ruxanda înfăţişează în nuvelă un caracter slab, care pune în lumină, prin contrast, voinţa personajului principal.

Boierul Moţoc reprezintă **tipul boierului trădător, viclean, laş, intrigant.** El nu urmăreşte decât propriile interese. **De** aceea îl **trădase** pe Lăpuşneanul în prima domnie, iar la întoarcerea acestuia, după refuzul de a renunţa la tron, îl **linguşeşte** *„asemenea câinelui care în loc să muşce, linge mâna care-l bate"*. Este **laş** în faţa primejdiei, comportându-se grotesc în timp ce încearcă să-l determine pe domn să nu-l dea mulţimii.

S PERSONAJE
EPISODICE

In antiteză cu boierul trădător, sunt **personajele episodice Spancioc şi Stroici,** cu rol justiţiar, reprezentând boierimea tânără, *„pre buni patrioţi",* capabili să anticipeze mişcările adversarului. Ei rostesc replica premonitorie: *„Spuneţi celui ce v-au trimis, strigă către ei Spancioc, că ne vom vedea păn-a nu muri!"*. O sfătuiesc pe doamna Ruxanda să-l otrăvească **pe** tiran şi asistă cu cruzime la ultimele clipe ale acestuia, adresându-i o altă replică sugestivă: *Jnvaţă a muri, tu care ştiai numai a omorî."*

S
PERSONAJUL
COLECTIV

Personajul colectiv, mulţimea revoltată de târgoveţi, apare pentru prima dată în literatura noastră. Psihologia mulţimii este surprinsă cu fineţe, în mod realist: strângerea norodului la porţile curţii domneşti din cauza unor veşti nelămurite, descumpănirea gloatei care *„venise fără să ştie pentru ce au venit şi ce vrea"* în faţa întrebării armaşului, glasurile izolate care exprimă nemulţumirile, în sfârşit, rostirea numelui Moţoc, în care toţi văd un vinovat pentru toate suferinţele: „- *Moţoc să moară! -- Capul lui Moţoc vrem!"*. Se observă capacitatea lui Lăpuşneanul de manipulare şi de dominare a gloatei. El orientează mişcarea haotică a mulţimii spre exprimarea unei singure dorinţe, în acelaşi timp răzbunându-se pentru trădarea de odinioară a vornicului Moţoc şi

împlinind ameninţarea/ planul iniţial. Odată cererea satisfăcută, mulţimea „*mulţămindu-se de astă jertfa, se împrăştii*", ca şi când ar **fi** venit anume pentru acest lucru. Arta naratorului este de a surprinde gradat stările psihologice ale mulţimii prin notaţii scurte, care separă replicile personajelor asemenea indicaţiilor scenice dintr-o dramă:

prostimea rămasă cu gura căscată." „Acest din urmă cuvânt găsănd un eho in toate inimile, fu ca o schinteie electrică. Toate glasurile se făcură un glas, şi acest glas striga: «Capul lui Mofoc vrem!»"

„Ticălosul boier căzu în braţele idrei acestei cu multe capete, care într-o clipală îl facu bucăţi."

S LIMBAJUL PROZEI NARATIVE

Limbajul conţine expresii populare („*rămasă cu gura căscată"),* regionalisme fonetice *(„clipală", „găsănd"),* dar forţă de sugestie au neologismele care conservă forma de secol XIX, unele fiind integrate în figuri de stil: *„eho",* comparaţia *„Acest din urmă cuvănt [...]fu ca o schinteie electrică",* metafora *„în braţele idrei acestei cu multe capete"*.

/ MODURI DE EXPUNERE

Naraţiunea şi **descrierea** sunt reduse, naratorul obiectiv limitându-şi intervenţiile. Caracterul dramatic al textului este dat de rolul capitolelor în ansamblul textului (asemenea actelor dintr-o piesă de teatru), de realizarea scenică a secvenţelor narative, de utilizarea predominantă a **dialogului** şi de minima intervenţie a naratorului prin consideraţii personale.

Descrierile (vestimentaţia şi obiceiurile: portretul fizic al doamnei în capitolul al II-lea, vestimentaţia lui Lăpuşneanu în biserică, masa domnească, ceremonia relaţiilor cu domnitorul etc.) *„au valoare documentară, nu valoare epică"* (cf. Nicolae Manolescu) şi conferă culoarea locală: *„Jn Moldova, pe vremea aceea, nu se introdusese încă moda mâncărurilor alese. Cel mai mare ospăţ se cuprindea în câteva feluri de bucate. După borşul polonez, veneau mâncări greceşti ferte cu verdeţuri care pluteau în unt, apoi pilaful turcesc, şi, în sfârşit, fripturile cosmopolite. Pânza mesii şi şerveţelele erau de filaliu ţesute în casă. Tipsiile pe care aduceau bucatele, talgerile şi păhărele erau de argint."*

Descrierea cetăţii Hotinului, cu motive romantice (cetatea pustie, stâncile) are funcţie simbolică: „*Cetatea era mută şi pustie ca un mormânt de urieş. Nu se auzea decât murmura valurilor Nistrului, ce izbea regulat stăncoasele ei coaste, sure şi goale, şi strigătul monoton a ostaşilor de strajă"*

/STIL

Stilul narativ se remarcă prin sobrietate, concizie, echilibru între termenii arhaici şi neologici, o mare frecvenţă a gerunziului, simplitatea topicii. **Stilul indirect** alternează cu **stilul direct,** realizat prin dialog şi intervenţie izolată.

' ✓ MĂRCI ALE PREZENŢEI NARATORULUI

Mărcile prezenţei naratorului sunt: topica afectivă (ante-punerea adjectivelor, de exemplu: *„această deşănţată cuvântare",* „*iticălosul boier",* „*nenorocitul domn")* directă, lexicul

S REGISTRE STILISTICE utilizată în caracterizarea combinat.

Regionalismele (de exemplu: *„până", „şepte")* şi arhaismele sunt utilizate pentru culoarea locală (arhaisme lexicale: *„spahii", „hanul tatarilor", „vornicul", spătarul";* arhaisme semantice: *„proşti"* cu sensul *oameni simpli, „a împlini"* cu sensul *a obliga la plata dărilor,*; arhaisme fonetice: *„împrotivire", „pre", Junghi*"; arhaisme gramaticale - folosirea formelor de plural cu sens de singular: *„Venise fără să ştie pentru ce au venit").* Puţinele neologisme cu forme de secol XIX nu influenţează claritatea stilului, ci exprimă concis ideea: *„curtezan", „regent", schinteie electrică", „eho"*

Limbajul personajelor este unul dintre principalele mijloace de caracterizare şi concentrează atitudini, redă trăsături în mod indirect, prin replicile memorabile (de exemplu: *‚JDacă voi nu mă vreţi, eu vă vreau, răspunse Lăpuşneanul, a cărui ochi scăntioră ca un fulger, şi dacă voi nu mă iubiţi, eu vă iubesc pre voi şi voi merge ori cu voia, ori fără voia voastră. Să mă întorc? Mai degrabă-şi va întoarce Dunărea cursul îndărăpF).*

S LIMBAJUL PERSONAJELO R

CONCLUZIA

S

CURENTUL LITERAR

Coexistenţa elementelor romantice cu elemente clasice într-o operă literară este o trăsătură a literaturii paşoptiste. Fiind o nuvelă istorică în contextul literaturii paşoptiste, ***Alexandru Lăpuşneanul*** este şi o nuvelă de factură romantică prin respectarea principiului romantic enunţat în ***Introducţie*** la ***Dacia literară*** **—** inspiraţia din istoria naţională, dar şi prin specie, temă, personaje excepţionale în situaţii excepţionale, personajul principal alcătuit din contraste, antiteza angelic-demonic, culoarea epocii, spectaculosul gesturilor, al replicilor şi al scenelor.

Elementele romantice se împletesc cu elemente clasice: echilibrul compoziţiei, construcţia simetrică, aspectul verosimil, credibil al faptelor, caracterul obiectiv al naraţiunii. Interesul romantic pentru specific naţional şi culoare locală deschide drumul observaţiei realiste prin tehnica detaliului semnificativ, caracterul pictural al unor scene, revolta mulţimii.

Valoarea nuvelei este exprimată prin afirmaţia criticului G. Călinescu: *„nuvela istorică **Alexandru Lăpuşneanul** ar fi devenit o scriere celebră ca şi **Hamlet** dacă ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale. Nu se poate închipui o mai perfectă sinteză de gesturi patetice adânci, de cuvinte memorabile, de observaţie psihologică şi sociologică acută, de atitudini romantice şi intuiţie realistă."*[5]

G. Călinescu, op. cit.

I. CONCEPTE OPERAŢIONALE

PERSONAJUL ROMANTIC PERSONAJUL DINTR-O NUVELĂ ISTORICĂ

II. COMPETENŢE DE EVALUAT

• Analiza principalelor componente de structură, de compoziţie şi de limbaj specifice textului narativ (personajele, modalităţi de caracterizare a personajului, tipuri de personaje).

• Explicarea relaţiilor dintre opere literare şi contextul cultural în care au apărut acestea (romantism, literatura paşoptistă).

• Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare studiate.

Cerinţe posibile:

• Scrie un eseu, de 2-3 pagini, despre construcţia personajului principal într-o nuvelă (istorică) studiată.

• Scrie un eseu, de 2-3 pagini, despre construcţia personajului într-o proză/ nuvelă romantică studiată.

• Scrie un eseu argumentativ, de 2-3 pagini, în care să motivezi în ce constă caracterul excepţional specific personajului romantic, pe baza unei proze/ nuvele studiate.

• Scrie un eseu, de 2-3 pagini, în care să prezinţi evoluţia unui cuplu de personaje dintr-o nuvelă studiată.

• Scrie un eseu structurat, în care să prezinţi particularităţi de realizare a unui personaj romantic aparţinând unei nuvele studiate.

In elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

• realizarea personajelor într-o nuvelă romantică;

• încadrarea personajului ales într-o tipologie (locul personajului în acţiune, tipul uman întruchipat etc.);

• precizarea şi exemplificarea trăsăturilor personajului asociate tipului uman identificat;

• exemplificarea modalităţilor/ procedeelor de caracterizare a personajului ales;

• evidenţierea relaţiilor dintre personajul ales şi alte personaje ale nuvelei, prin referire la textul studiat.

III. SUGESTII DE REDACTARE

ELEMENTELE TEXTULUI NARATIV

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI

s INTRODUCERE s

Alexandru Lăpuşneanul, de Costache Negruzzi, este **prima nuvelă istorică din literatura română.** Publicată în **perioada paşoptistă,** îri primul număr al *Daciei literare* **(1840),** nuvela aparţine prozei **romantice,** fiind inspirată din istoria naţională, potrivit recomandării lui Mihail Kogălniceanu, în *Introducţie,* manifestul literar al romantismului românesc.

ÎNCADRAREA NUVELEI ÎN CONTEXTUL EPOCII

Nuvela istorică are ca temă evocarea artistică a celei de-a doua domnii a lui Alexandru Lăpuşneanul (1564-l569). Lupta pentru impunerea autorităţii domneşti şi consecinţele deţinerii puterii de un domnitor crud se raportează la realităţile social-politice din Moldova secolului al XVI-lea.

s CUPRINS

Acţiunea nuvelei este pusă pe seama unor personaje ale

A

s REALIZAREA PERSONAJELOR ÎN NUVELA ROMANTICĂ

căror caractere se dezvăluie în evoluţia gradată a conflictului. In funcţie de rolul lor în acţiune, ele sunt puternic individualizate, construite cu minuţiozitate (biografia, mediul, relaţiile motivate psihologic) sau portretizate succint.

In desfăşurarea narativă, Alexandru Lăpuşneanul este principalul element constitutiv, celelalte personaje gravitând în jurul personalităţii sale.

Imaginea personalităţii domnitorului Alexandru Lăpuşneanul este conturată în *Letopiseţul Ţării Moldovei* de Grigore Ureche, cronică din care, Negruzzi preia scene, fapte şi replici (de exemplu: mottoul capitolului I şi al IV-lea), dar se distanţează de realitatea istorică prin apelul la ficţiune şi prin viziunea romantică asupra istoriei, influenţată de ideologia paşoptistă. Astfel, pornind de la persoane reale/ personalităţi istorice, scriitorul creează personaje literare, reprezentând anumite tipuri umane, cu destine şi profiluri psihologice care susţin coerenţa narativă. De pildă, ca persoane, vornicul Moţoc, postelnicul Veveriţă şi spătarul Spancioc fugiseră la Liov, în Polonia, şi nu mai trăiau în a doua domnie a lui Alexandru Lăpuşneanul; ca personaje, ele sunt prezente pentru a ilustra tipuri umane (boierul trădător şi linguşitor, boierii „cw *iubire de moşie").*

s RELAŢIA ISTORIE - FICŢIUNE s

RELAŢIA PERSOANĂ/ PERSONALITATE ISTORICĂ - PERSONAJ LITERAR

s ESTETICA ROMANTICĂ

Personajele sunt realizate potrivit esteticii **romantice:** personaje excepţionale (au calităţi şi defecte ieşite din comun) în situaţii excepţionale, antiteza ca procedeu de construcţie, liniaritatea psihologică, replicile memorabile. *Liniaritate psihologică se vede în construcţia personajelor [...]. Gesturile şi cuvintele personajelor au menirea de a fi memorate*

Nicolae Manofescu, op. cit.

S ÎNCADRAREA ÎN TIPOLOGIE

Alexandru Lăpuşneanul este **personajul principal** din nuvelă, **personaj romantic,** excepţional, care acţionează în situaţii excepţionale (de exemplu: scena uciderii boierilor, a pedepsirii lui Moţoc, a morţii domnitorului otrăvit). **întruchipează tipul domnitorului tiran şi crud,** perfect integrat în mentalitatea epocii, care guvernează absolutist într-o societate dominată de anarhie feudală. El este construit din contraste şi are o psihologie complexă, calităţi şi defecte puternice, fiind *„un damnat*" romantic.

Autorul îi marchează destinul prin cele patru replici memorabile, plasate în fruntea capitolelor şi având rol de motto. Destinul său este acela de a impune autoritatea domnească prin orice mijloace. Afirmaţia *„Eu nu sunt călugăr, sunt domn!"* reflectă faptul că nu abdică de la propriul destin nici în faţa limitelor omeneşti (boala, moartea), pierderea statutului de domnitor impunând suprimarea sa fizică.

/ PRECIZAREA ŞI EXEMPLIFICAREA TRĂSĂTURILOR

Crud, hotărât, viclean, disimulat, inteligent, bun cunoscător al psihologiei umane, abil politic, personajul este **puternic individualizat** şi **memorabil.** *Echilibrul între convenţia romantică şi realitatea individului, aceasta e minunea creaţiei lui Negruzzi."* (G. Călinescu)

Hotărârea de a avea puterea domnească este implacabilă şi formulată de la începutul nuvelei, în răspunsul dat soliei boierilor: „*Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreu, răspunse Lăpuşneanul, a cărui ochi scântieră ca un fulger, şi dacă voi nu mă iubiţi, eu vă iubesc pre voi şi voi merge ori cu voia, ori fără voia voastră. Să mă întorc? Mai degrabă-şi va întoarce Dunărea cursul îndărăpt."* Hotărârea este pusă în practică prin guvernarea cu ajutorul terorii, prin lichidarea posibilelor opoziţii, culminând cu uciderea celor 47 de boieri la ospăţ şi încheindu-se prin revenirea asupra hotărârii de a se călugări.

Voinţei neabătute i se asociază alte trăsături. **Abilitatea în ceea ce priveşte relaţiile umane, diplomaţia, cunoaşterea psihologiei umane** sunt calităţi ale conducătorului, dar folosite pentru consolidarea puterii absolute devin mijloace perfide. Face promisiuni liniştitoare pentru ceilalţi, dar care ascund un plan de răzbunare.

Promisiunea pe care i-o face lui Moţoc: *„îţi făgăduiesc că sabia mea nu se va mânji în sângele tău; te voi cruţa, căci îmi eşti trebuitor, ca să mă mai uşurezi de blăstemurile norodului"* îl liniştеşte pe boierul intrigant care se crede util domnitorului, intrându-i din nou *„în favor".* Planul de răzbunare al lui Lăpuşneanul este însă **crud.** Moţoc sfârşeşte sfâşiat de mulţime: *„Du-te de mori pentru binele moşiei dumitale, cum ziceai însuţi când îmi spuneai că nu mă vrea, nici mă iubeşte ţara. Sunt bucuros că-ţi răsplăteşte ţara pentru slujba ce mi-ai făcut,*

vănzăndu-ni oastea lui Anton Sechele, şi mai pe urmă lăsându-mă şi trecând în partea Tomşii." Sacrificându-l pe boier, se răzbună pentru trădarea'acestuia în prima domnie şi potoleşte (manipulează) mulţimea revoltată, de a cărei putere este conştient: „— *Proşti, dar mulţi"*. Stăpânirea de sine, sângele rece sunt dovedite în momentul pedepsirii lui Moţoc, pe care îl oferă gloatei ca ţap ispăşitor.

pLeacul de frică[9] promis cu umor negru doamnei Ruxanda, piramida din capetele boierilor, reflectă sadismul celui care ştiuse să-şi stăpânească impulsul violent în momentul când, prin rugămintea ei, are impresia că doamna vrea să se amestece în conducerea ţării: „- *Muiere nesocotită! strigă Lăpuşneanul sărind drept în picioare, şi în mâna lui, prin deprindere, se răzămă pe junghiul din cingătoarea sa; dar îndată stăpânindu-se se plecă, şi rădicând pe Ruxanda de jos..."*.

Disimulat, regizează invitaţia la ospăţul de împăcare, de fapt o cursă, de la alegerea locului şi a momentului (liturghia de la mitropolie), la integrarea frazelor biblice în discurs *(„Bate-voi păstorul, şi se vor împrăştia oile")* şi până la detaliile propriei vestimentaţii *(„în ziua aceea, era îmbrăcat cu toată pompa domnească")*.

Are o inteligenţă diabolică, reuşind să manipuleze masele sau persoanele (boierii), să-şi pună în aplicaţie planurile.

Cruzimea este o însuşire obişnuită în Evul Mediu dominat de luptele pentru putere (ca şi cruzimea lui Spancioc şi Stroici care asistă la moartea domnitorului), dar în cazul lui Lăpuşneanul are manifestări care aparţin excepţionalului: asistă râzând la măcelul boierilor, născoceşte schingiuiri *„ca să nu uite dorul lui cel tiranic de a vedea suferiri omeneşti*[9]*,* ameninţă chiar să-şi ucidă propriul fiu, în care vede un uzurpator al puterii. Uciderea lui (cumplită, prin otrăvire) este singura cale de a-l opri şi o plată pentru cruzimea sa. / MIJLOACE ŞI PROCEDEE DE CARACTERIZARE Este caracterizat direct (de către narator, de alte personaje, autocaracterizarea) şi indirect (prin fapte, limbaj, atitudini, comportament, relaţii cu alte personaje, gesturi, atitudine, vestimentaţie).

Naratorul realizează, în mod direct, portretul fizic al domnitorului prin descrierea vestimentaţiei specifice epocii: *„Purta coroana Paleologilor, şi peste dulama poloneză de catifea sta- coşie, avea cabaniţa turcească"*. De asemenea înregistrează gesturile şi mimica personajului prin notaţii scurte asemenea indicaţiilor scenice şi având pretenţia obiectivităţii: *„Spun că în minutul acela el era foarte galben la faţă şi că racla sfântului ar fi tresărit„răspunse Lăpuşneanul cu sânge rece"*. Prin utilizarea substantivelor, se precizează ipostazele

personajului „rotund": *„vodă", „domnul", „tiranul", „bolnavut*[9], dar epitetele

de caracterizare, în inversiune, sunt mărci ale subiectivităţii: *nenorocitul domn", „această deşănţată cuvântare"*

Caracterizarea realizată de alte personaje este succintă: *„Crud şi cumplit este omul acesta"* (mitropolitul Teofan), *sângele cel pângărit al unui tiran ca tine"* (Spancioc).

Autocaracterizarea evidenţiază trăsături morale: *„n-aş fi un nătărău de frunte, când m-aş încrede în tine?".*

Caracterizarea indirectă se realizează prin **faptele** care evidenţiază în manieră romantică *cruzimea* personajului şi dorinţa lui de a distruge influenţa boierilor: uciderea şi schingiuirea lor, distrugerea cetăţilor şi reducerea numărului oştilor moldovene. Prin înlănţuirea gradată a scenelor din capitolul al treilea, se dezvăluie magistral complexitatea portretului moral al tiranului care pune în aplicaţie un plan diabolic. *Inteligent,* îi atrage pe boieri la curte spre a-i ucide. *Abil, disimulat,* se foloseşte de momentul slujbei religioase, de vestimentaţia şi de coroana domnească, de citate biblice presărate într-un discurs mincinos, dar persuasiv. *Crud*, ordonă soldaţilor uciderea boierilor, apoi alcătuieşte el însuşi piramida din capete, pe care o arată cu satisfacţie doamnei. *Râde* în timpul masacrului. Pe Moţoc îl dă *cu sânge rece* mulţimii revoltate şi spune că face un act de dreptate.

Replicile personajului sunt memorabile, două dintre ele figurând ca motto al capitolului I şi al IV-lea. Răspunsul dat boierilor, *„Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreau(...) şi dacă voi nu mă iubiţi, eu vă iubesc pre voi şi voi merge ori cu voia, ori fară voia voastră*" a devenit o emblemă a pesonajului care se autodefineşte prin *voinţa* de neînfrânt. Ameninţarea *„J)e mă voi scula, pre mulţi am să popesc şi eu...*" redă aluziv *„dorinţa de răzbunare"* a celui căzut. *Orgoliul* este exprimat în prima replică rostită: *yyAm auzit de bântuirile ţării şi am venit s~o mântui\ Inteligenţa/ abilitatea politică* a personajului este concentrată în celebrul răspuns „— *Proşti, dar mulţi!",* care a trecut în limbajul comun, unde funcţionează ca un proverb (pentru că exprimă un adevăr universal).

/ RELAŢII CU ALTE PERSONAJE

Forţa excepţională a personajului domină relaţiile cu celelalte personaje. Pentru a se răzbuna, pune în aplicaţie câte un plan. Cruzimea sfârşitului ales pentru fiecare personaj depinde de „gravitatea" vinii: pe boieri îi măcelăreşte, pe Moţoc îl dă mulţimii, doamnei îi dă *„un leac de frică".* Propriul sfârşit va sta sub semnul cruzimii şi al răzbunării celorlalţi: *„Jnvaţă a muri, tu care ştiai numai a omorF.*

Relaţia cu doamna Ruxanda este construită pe antiteza romantică angelic - demonic. Diversitatea atitudinilor adoptate **de** Lăpuşneanul faţă de doamna Ruxanda reflectă *ipocrizia, disimularea* lui. Se căsătorise cu ea *„ca să atragă inimile*

norodului în care via încă pomenirea lui Rareş". **Nu o respectă nici pentru originea ei nobilă (descendentă a lui Ştefan cel Mare), nici pentru că li este soţie sau mamă a copiilor săi. Iar doamna „ar** *fi voit să-l iubească, dacă ar fi aflat în el cât de puţină simţire omenească*[11]. **Gesturile, mimica şi cuvintele rostite de Lăpuşneanul in capitolul al Il-lea, în scena discuţiei cu doamna Ruxanda, evidenţiază ipocrizia lui în relaţia soţ-soţie. Mai întâi îi sărută mâna, apoi se posomorăşte, reacţionează impulsiv la rugămintea ei, ducându-şi mâna la jungher, dar se stăpâneşte şi îi promite** *„un leac de frică"* **în capitolul următor, se răzbună pe boieri, pe Moţoc, şi nu o iartă nici pe Ruxanda pentru îndrăzneala de a-i fi cerut să oprească uciderile. Se bucură cu cruzime de spaima doamnei care leşinase la vederea piramidei de capete: „-** *Femeia tot femeie, zise Lăpuşneanul zâmbind; în loc să se bucure, ea se sparie".* **Insistenţele boierilor şi ameninţarea din final că îi va ucide fiul o determină pe doamna Ruxanda să îl otrăvească.**

S ÎNCHEIERE

Având *„capacitatea de a ne surprinde, într-un mod convingător"*, **Lăpuşneanul este un personaj „rotund", spre deosebire de celelalte personaje individuale din nuvelă, personaje** *plate", „construite în jurul unei singure idei sau calităţi"* **(cf. E.M. Forster).**

Monumentalitatea personajului, titanismul, excepţionali- tatea romantică, forţa sa de a-şi duce planurile la bun sfârşit, machiavelic, indiferent de mijloace, spectaculosul acţiunilor, concizia replicilor fac din personajul principal al nuvelei în al cărei titlu figurează numele său, Alexandru Lăpuşneanul, un personaj memorabil, *desenul uimitor"* **al personajului, puternica sa individualitate îndreptăţesc afirmaţia criticului G. Călinescu:** *lăpuşneanul apare omenesc ca orice om viu şi întreg şi impresia ultimă a cititorului e mai puţin a unui portret romantic cât a unei puternice creaţii pe deasupra oricărui stil de şcoală "*

ROMANTISM UL

MIHAI EMINESCU

I. DELIMITĂRI CONTEXTUALE

MIHAI EMINESCU

1. Teme şi motive romantice[5] întâlnite în opera lui Mihai Eminescu: geniul, singurătatea, visul şi reveria, meditaţia nocturnă, somnul, extazul, melancolia, natura şi iubirea, trecutul (ruinele), viaţa ca vis, poezia şi condiţia poetului, timpul, revolta împotriva condiţiei umane, miraculosul, interesul pentru mituri şi basme ş.a.

2. într-un studiu despre limbajul poeziei eminesciene, *Limbajul artistic românesc în secolul al XIX-lea*, Mihaela Mancaş delimitează trei etape de creaţie în opera poetică eminesciană:

Jn poezia de tinereţe, cuprinsă aproximativ între anii 1866-l870, limbajul poetic eminescian nu este încă precizat, iar influenţe ale poeziei predecesorilor pot fi uşor identificabile: aspectele clasicizante ale unora dintre versurile lui Eminescu din această perioadă amintesc de o parte a creaţiei lui Heliade Rădulescu, Dimitrie Bolintineanu sau Vas ile Alecsandri, iar factura populară a altora este rezultatul unor influenţe folclorice, insuficient asimilate şi nefiltrate printr-o cultură proprie. In această epocă sunt compuse odele La mormântul lui Aron Pumnul, La Heliade, La moartea principelui Styrbei, postuma La moartea lui Neamţu, clasicizantele O călărire în zori, Misterele nopţii, Junii corupţi sau postuma Ondina, ca şi poeziile influenţate direct sau prin intermediul lui Alecsandri, de creaţia populară: De-aş avea şi, în parte, O călărire în zori ori Misterele nopţii. Există o mare disproporţie numerică între poeziile apărute în această primă perioadă şi restul activităţii poetice a lui Eminescu; din anii 1866-l870 datează paisprezece poezii antume, la care se adaugă şi o parte mai numeroasă a postumelor. Acest fapt prezintă o oarecare importanţă, mai ales sub aspectul analizei lingvistice a textului: prima perioadă de creaţie a lui Eminescu se opune net celorlalte două, prin caracterul mai puţin modernizat al limbii şi prin subordonarea evidentă faţă de vocabularul poetic şi mijloacele de expresie curente în limbajul poeziei timpului. Formele lingvistice, uneori neobişnuite sau mai puţin adaptate la norma limbii literare, pe care Eminescu le-a utilizat în poeziile din prima perioadă, nu sunt, în majoritatea cazurilor, caracteristice pentru întreaga sa operă.

A doua perioadă cuprinsă între 1870, anul apariţiei poeziei Venere şi Madonă, şi aproximativ 1876-l878, epoca ieşeană, marchează faza romantică a poeziei eminesciene. Marilor teme romantice abordate li se asociază acum procedee romantice în stil:

---

[5] Albert Béguin, ***Sufletul romantic şi visul***, Ed. Univers, Bucureşti, 1998.

structura antitetică a poemelor (Venere şi Madonă, înger şi demon, împărat şi proletar, Epigonii), acumulările retorice în toate compartimentele stilului, tendinţa către contraste în alcătuirea figurilor, predilecţia pentru caracterul concret al imaginilor, spre deosebire de abstractul caracteristic clasicismului poeziilor din prima perioadă, deci o poezie «imagistică», caracterizată printr-o deosebită densitate a figurilor: Călin, Crăiasa din poveşti, Lacul, Dorinţa, Făt-Frumos din tei, Floare albastră, majoritatea postumelor.

Temele romantice dau naştere, în această perioadă, unor ample poeme: Strigoii, Călin, Mureşanu, Povestea magului călător în stele, Memento mori. Ceea ce apropie marile construcţii de acest tip de poezii aparent diferite ca structură, cum ar fi Lacul, Dorinţa sau Crăiasa din poveşti, este, dincolo de aparenta deosebire impusă de teme sau dimensiuni, asemănarea de structură în componenţa imaginii, frecvenţa figurilor şi utilizarea unor forme comune de versificaţie, care alături de «figurile de sunet», dau, începând din această perioadă, poeziei eminesciene o sonoritate specifică.

începând cu anul 1878, în creaţia poetului se conturează o nouă etapă anunţată încă din 1876 de Melancolie, etapa «reclasicizării» expresiei poetice într-o manieră proprie. După cum se poate demonstra printr-o analiză a variantelor, majoritatea poeziilor din această perioadă au fost, totuşi, concepute şi aduse aproape în formă definitivă în epoca precedentă, ceea ce explică relativa unitate a ultimelor două perioade din creaţia de maturitate a lui Eminescu. Forma finală a acestor poezii marchează o renunţare la figurile de stil numeroase (în special la epitet, în favoarea metaforei), o nouă tendinţă către domeniul abstract în alcătuirea imaginilor şi realizarea acestora prin valoarea internă, prin exploatarea variatelor sensuri contextuale ale cuvântului. Eminescu valorifică, în ultima etapă a poeziilor sale, asocieri inedite de termeni, atât cronologice, cât şi semantice. Cu excepţia postumelor - Sarmis şi Gemenii, renunţă total la poemul de largi dimensiuni şi la recuzita retoric-romantică, înlocuindu-le cu poezii deosebit de «lucrate», în care valorifică, sub o formă sau alta, structura cântecului ori a romanţei de provenienţă cultă sau populară: Revedere, Povestea codrului (1878), O, rămâi..., De câte ori, iubito, Atât de fragedă (1879), Când amintirile..., Şi dacă..., Mai am un singur dor (1883), Sara pe deal (publicată în 1885, dar inclusă din 1872 în poemul postum Eco), De ce nu-mi vii (1887). Este, de asemenea, perioada în care Eminescu a cultivat de predilecţie poezia cu formă fixă sau forme complexe de versificaţie: primele sonete (1879), Trecut-au anii... şi Veneţia (1883), Glossă (1883) sau Odă (în metru antic) (1883). în sfârşit, în această ultimă perioadă, Eminescu substituie parţial nivelul figurilor semantice «evidente» printr-o mai mare atenţie acordată nivelului figurilor de construcţie şi de sunet, care apăruseră încă din etapa anterioară; chiar funcţia specifică a anumitor figuri frecvente în perioadele precedente (repetiţia, comparaţia, personificarea sau metafora) este modificată, în poeziile din ultima parte a creaţiei lui Eminescu

II. COMPETENŢA DE EVALUAT

• Analiza elementelor de compoziţie şi de limbaj în textul poetic.

• Explicarea relaţiilor dintre opere literare şi contextul cultural în care au apărut acestea (romantismul).

• Argumentarea unui punct de vedere privind operele literare studiate.

Cerinţa:

j

Realizează un eseu în care să demonstrezi caracterul romantic al unui poem de Mihai Eminescu.

. SUGESTII DE REDACTARE

ELEMENTELE

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI

(1) Alegerea textului ilustrativ: *Luceafărul*^ Mihai Eminescu.

S CONTEXTUL APARIŢIEI

Poemul *Luceafărul* a apărut în 1883, în *Almanahul Societăţii Academice Social-Literare* România Junâ din Viena, fiind apoi reprodus în revista *Convorbiri literare.*

S SURSE DE INSPIRAŢIE

Poemul este inspirat din basmul românesc *Fata în grădina de aur*, cules de austriacul Richard Kunisch. Basmul cuprindea povestea unei frumoase fete de împărat izolată de tatăl ei într-un castel, de care se îndrăgosteşte un zmeu. Fata însă se sperie de nemurirea zmeului şi-l respinge. Zmeul merge la Demiurg, doreşte să fie dezlegat de nemurire, dar este refuzat. întors pe pământ, zmeul o vede pe fată, care între timp se îndrăgostise de un pământean, un fecior de împărat, cu care fugise în lume. Furios, zmeul se răzbună pe ei şi îi desparte prin vicleşug. Peste fată el prăvăleşte o stâncă, iar pe feciorul de împărat îl lasă să moară în Valea Amintirii.

Eminescu valorifică iniţial acest basm în perioada studiilor berlineze, într-un poem intitulat tot *Fata în grădina de aur*, dar modifică finalul. Răzbunarea nu i se pare potrivită cu superioritatea fiinţei nemuritoare, aşa că zmeul din poemul lui Eminescu rosteşte cu amărăciune către cei doi pământeni: *¡J^iţi fericiţi - cu glasu-i stins a spus -/ Atât de fericiţi cât viaţa toată/ Un chin s-aveţi - de-a nu muri deodată!".*

Intre 1880 şi 1883, poemul este prelucrat în cinci variante succesive, schema epică devenind pretextul alegoric al meditaţiei romantice.

Alături de sursele folclorice ale poemului (basmele prelucrate: *Fata-n grădina grădina de aur, Miron şi frumoasa fără Corp* şi mitul zburătorului), poetul valorifică surse mitologice şi izvoare filozofice (antinomiile dintre geniu şi omul comun, din filozofia lui Arthur Schopenhauer).

S POEM ALEGORIC

Poemul romantic *Luceafărul* de Mihai Eminescu este o alegorie pe tema geniului, dar şi o meditaţie asupra condiţiei

umane duale (omul supus unui destin pe care tinde să îl depă-şească).

Cea mai veche interpretare a poemului îi aparţine lui Eminescu însuşi, care nota fje marginea unui manuscris: *Jn des- crierea unui voiaj în Ţările române, germanul* ***K.*** *(Kunisch) povesteşte legenda Luceafărului. Aceasta este povestea. Iar înţelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaşte nici moarte şi numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte aici pe pământ nici e capabil de a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc."*

s ALEGORIE

Din acest punct de vedere, *Luceafărul* **poate fi considerat o alegorie pe tema romantică a locului geniului în lume, ceea ce înseamnă că povestea, personajele, relaţiile dintre ele sunt transpuse într-o suită de metafore, personificări şi simboluri. Poemul reprezintă o meditaţie asupra destinului geniului în lume, văzut ca o fiinţă solitară şi nefericită, opusă omului comun.**

v MEDITAŢIE *

LIRISM DE MÂŞTL

s LIRISM DE ROLURI

O altă interpretare (Tudor Vianu) socoteşte „personajele" poemului drept „voci" sau măşti ale poetului, în sensul că eul poetic se proiectează în diverse ipostaze lirice, corespunzătoare propriilor contradicţii. Privind astfel lucrurile, se poate spune că poetul s-a proiectat nu numai sub chipul lui Hyperion - geniul, ci şi sub chipul lui Cătălin, reprezentând aspectul teluric al bărbatului, sau al Demiurgului, exprimând aspiraţia spre impersonalitatea universală, şi chiar sub chipul Cătălinei, muritoarea care tânjeşte spre absolut.

* SPECIE LITERARA: POEM EPIC-LIRIC-DRAMATIC

Poemul romantic se realizează prin amestecul genurilor (epic, liric şi dramatic) şi al speciilor. Astfel, lirismul susţinut de meditaţia filozofică şi expresivitatea limbajului este turnat în schema epică a basmului şi are elemente dramatice: secvenţele realizate prin dialog şi dramatismul sentimentelor. Elemente fantastice se întâlnesc în prima şi a treia parte (metamorfozele şi călătoria lui Hyperion), partea a doua combină specii lirice aparent incompatibile (idila şi elegia), iar partea a patra a poemului conţine elemente de meditaţie, idilă şi pastel.

în esenţă, poemul este un monolog liric, dialogul accentuând înălţimea ideilor care-i conferă caracterul filozofic.

S VIZIUNEA ROMANTICĂ

Viziunea romantică e dată de temă, de relaţia geniu-societate, de structură, de alternarea planului terestru cu planul cosmic, de antiteze, de motivele literare (luceafărul, noaptea, visul etc.), de imaginarul poetic, de cosmogonii, de amestecul speciilor (elegie, meditaţie, idilă, pastel), de metamorfozele lui Hyperion.

S ELEMENTE CLASICE

Elemente clasice sunt echilibrul compoziţional, simetria, armonia şi caracterul gnomic.

/TEMA

Tema poemului este **romantică:** problematica geniului în raport cu lumea, iubirea şi cunoaşterea.

/ COMPOZIŢIA POEMULUI

Compoziţia romantică se realizează prin opoziţia planurilor cosmic şi terestru şi a două ipostaze ale cunoaşterii: geniul şi omul comun. Simetria compoziţională se realizează în cele patru părţi ale poemului astfel: cele două planuri interferează în prima şi în ultima parte, pe când partea a doua reflectă doar planul terestru (iubirea dintre Cătălin şi Cătălina), iar partea a treia este consacrată planului cosmic (călătoria lui Hyperion la Demiurg, ruga şi răspunsul).

/ STRUCTURA TEXTULUI POETIC

/ INCIPITUL

Incipitul poemului se află sub semnul basmului. Timpul este mitic *(Mo tempo re): [19]A fost odată ca-n poveşti/ A fost ca niciodată*". Cadrul abstract este umanizat. Portretul fetei de împărat, realizat prin superlativul absolut de factură populară *„o prea frumoasă fată",* scoate în evidenţă unicitatea terestră. Fata de împărat reprezintă pământul însuşi, iar comparaţiile: „*Cum e Fecioara între sfinţi/ Şi luna între stele"* propun o posibilă dualitate: puritate şi predispoziţie spre înălţimile astrale.

/ PARTEA ÎNTÂI / IMAGINARUL POETIC

Primele şapte strofe constituie uvertura poemului, **partea întâi** fiind o splendidă poveste de iubire. Atmosfera este în concordanţă cu mitologia română, iar **imaginarul poetic** e de factură romantică. Iubirea se naşte lent din starea de contemplaţie şi de visare, în cadru nocturn, realizat prin **motive romantice:** luceafărul, **marea,** castelul, fereastra, oglinda.

Fata contempli Luceafărul de la fereastra dinspre mare a castelului. La rându-i, Luceafărul, privind spre „*umbra negrului castel*o îndrăgeşte pe fată şi se lasă copleşit de dor. Semnificaţia alegoriei este că fata pământeană aspiră spre absolut, iar spiritul superior simte nevoia compensatorie a materialităţii. Pe'de altă parte, iubirea fetei are un accent de cotidian, sugerat de construc-

/ MOTIVE ROMANTICE

ţia simetrică *„Jl vede azi, îl vede mâni/ Astfel dorinţa-i gata"*. In antiteză, iubirea profiindă a Luceafărului are nevoie de un lung **proces** de „cristalizare", cum ar spune Stendhal: *„JEl iar privind de săptămâni/ li cade dragă fata".* **Motivul serii şi al castelului** accentuează romantismul conferit de prezenţa Luceafărului: *„Şi cât de viu s-aprinde el/ In orişicare sară,/ Spre umbra negrului castel/ Când ea o să-i apară".* Apariţia iubirii este susţinută de mitul zburătorului, dar mişcările sunt de mare fineţe şi au loc în plan oniric: *„Şi pas cu pas An urma ei/ Alunecă-n odaie"*. Gesturile dezvăluie suavitatea sentimentului de iubire: „Ş/ *când în pat se-ntinde drept/ Copila să se culce,/ l-atinge mâinile pe piept,/ I-nchide geana dulce",* iar metafora din versurile „*Ţesând cu*

recile-i scântei/ O mreajă de văpaie" redă intensitatea şi delicateţea iubirii Luceafărului.

s PRIMA CHEMARE

Ca şi în *Floare albastră* sau în *Dorinţa,* atracţia îndrăgostiţilor unul pentru celălalt eâte sugerată mai întâi de o chemare, menită să scoată în evidenţă dorul şi puterea sentimentului. La chemarea fetei: *„O, dulce-al nopţii mele domn,/ De ce nu vii tu? Vină!",* Luceafărul se smulge din sfera sa, spre a se întrupa prima oară din cer şi mare,.asemenea lui Neptun (în concepţia lui Platon), ca un „*tânăr voievod*[9]*,* totodată *„un mort frumos cu ochii*

vii". În această ipostază angelică, Luceafărul are o frumuseţe construită după **canoânele romantice:** *„$ăr de aur moale", „umerele goale", „umbra feţei străvezii".* In contrast cu paloarea feţei sunt ochii, care ilustrează prin scânteiere viaţa interioară. Strălucirea lor este interpretată de fată ca semn al morţii: *„Luceşti fără de viaţă [...]/ Şi ochiul tău mă-ngheaţă".* Ea înţelege incandescenţa din ochii Luceafărului ca semn al glacialităţii şi refuză să-l urmeze. Luceafărul, în schimb, vrea să-i eternizeze iubirea: *„Colo-n palate de mărgean/ Te-oi duce veacuri multe,/ Şi toată lumea-n ocean/ De tine o s-asculte."*

/ INGER

/ A DOUA CHEMARE

Urmând repetatei chemări-descântec: „*Cobori în jos, luceafăr blând,/ Alunecând pe-o rază",* cea de-a doua întrupare va fi din soare şi noapte. Cosmogonia este redată în tonalitate majoră: *„Jar ceru-ncepe a roti/ în locul unde piere".* în antiteză cu imaginea angelică a primei întrupări, aceasta este circumscrisă demonicului, după cum o percepe fata: *„O, eşti frumos, cum numa-n vis/ Un demon se arată".* Imaginea se înscrie tot în canoanele **romantismului:** părul negru, *„marmoreele braţe", „ochii mari şi minunaţi".* Pentru a doua oară, paloarea feţei şi

/ DEMON

lucirea ochilor, semne «le dorinţei de absolut, sunt înţelese de fată »

» »

ca atribute ale morţii: *„JPrivirea ta mă arde".* Deşi unică între pământeni, fata refuză din nou să-l urmeze: *„JDară pe calea ce-ai deschis/ N-oi merge niciodată!",* recunoscând că nu poate răspunde cu aceeaşi intensitate pasiunii lui: *privirea ta mă arde"* şi că nu-l poate înţelege: *„Deşi vorbeşti pe înţeles/ Eu nu te pot pricepe".* Dragostea lor semnifică atracţia contrariilor. Luceafărul formulează sintetizator diferenţa care-i separă: *„eu sunt nemuritor„/ Şi tu eşti muritoare",* dar, din iubire, acceptă supremul sacrificiu cerut de fată, prin aceasta afirmându-şi superioritatea faţă de ea. Dacă fata/ omul comun nu se poate înălţa la condiţia nemuritoare, Luceafărul/ geniul este capabil, din iubire şi din dorinţa de cunoaştere absolută, să coboare la condiţia de muritor: *„f)a, mă voi naşte din păcat/ Primind o altă lege;/ Cu vecinicia sunt legat,/ Ci voi să mă dezlege".*

/ PARTEA A DOUA

Partea a doua, care are în centru idila dintre fata de împărat, numită acum Cătălina şi pajul Cătălin, înfăţişează repeziciunea cu care se stabileşte legătura sentimentală între exponenţii lumii terestre. Este o altă ipostază a iubirii, opusă celei ideale. Asemănarea numelor sugerează apartenenţa la aceeaşi categorie:

a omului comun. Cătălina recunoaşte asemănarea, dincolo de statutul social: *Jncă de mic/ Te cunoşteam pe tine,/ Şi guraliv şi de nimic,/ Te-ai potrivi cu mine..".*

Portretul lui Cătălin este realizat în stilul vorbirii populare, în antiteză cu portretul Luceafărului, pentru care motivele şi simbolurile romantice erau desprinse din mit, abstracte, exprimând nemărginirea, infinitul, eternitatea. Aşadar Cătălin devine întruchiparea teluricului, a mediocrităţii pământene: *„viclean copil de casă", ,JBăiat din flori şi de pripas,/ Dar îndrăzneţ cu ochii", „cu obrăjei ca doi bujori".* Ca mod de expunere predominant este dialogul. Idila se desfăşoară sub forma unui joc. Pentru a o seduce pe Cătălina, Cătălin urmează o tehnică asemănătoare cu aceea a vânării păsărilor în evul mediu, timpul predilect al romanticilor. Cei doi formează un cuplu norocos şi fericit, supus legilor pământene, deosebite de legea după care trăieşte Luceafărul.

Chiar dacă acceptă iubirea pământeană, Cătălina aspiră încă la iubirea ideală pentru Luceafăr: *„O, de luceafărul din cer/ M-a prins un dor de moarte".* Acest *„dor de moarte"* ilustrează dualitatea fiinţei pământene, aspiraţia specific umană spre absolut, dar şi atracţia către fiinţa inaccesibilă.

Pasiunea ei este generată şi de obstacolul impus de apartenenţa la condiţii diferite, de dorinţa specific romantică de a transforma imposibilul în posibil: *„Dar se înalţă tot mai sus,/ Ca să nu-l pot ajunge.// Pătrunde trist cu raze reci/ Din lumea ce-l desparte.../In veci îl voi iubi şi-n veci/ Va rămânea departe...".*

Puterea de sacrificiu a omului de geniu în numele împlinirii idealului absolut este ilustrată de intensitatea sentimentului de iubire, care duce la renunţarea la nemurire.

s PARTEA A TREIA

Partea a treia ilustrează planul cosmic şi constituie cheia de boltă a poemului. Această parte poate fi divizată la rândul ei în trei secvenţe poetice: zborul cosmic, rugăciunea, convorbirea cu Demiurgul şi liberarea.

s ZBORUL COSMIC

Spaţiul parcurs de Luceafăr este o călătorie regresivă temporal, în cursul căreia el trăieşte în sens invers istoria creaţiei Universului: *„Şi din a chaosului văi,/ Jur împrejur de sine,/ Vedea, ca-n ziua cea de-ntăi,/ Cum izvorau lumine".* Zborul cosmic potenţează intensitatea sentimentelor, lirismul, setea de iubire ca act al cunoaşterii absolute. Amplificarea acestui zbor culminează cu imaginea Luceafărului ca fulger *(„Părea un fulger ne-ntrerupt/ Rătăcitor prin ele"),* amintind dinamismul luminii, pură energie surprinsă în curgerea ei prin timp şi spaţiu. Punctul în care el ajunge este spaţiul demiurgic, atemporal, momentul dinaintea naşterii lumilor: *„Căci unde-ajunge nu-i hotar,/ Nici ochi spre a cunoaşte,/ Şi vremea-ncearcă în zadar/ Din goluri a se naşte".*

s DIALOGUL GU DEMIURGUL

In dialogul cu Demiurgul, Luceafărul însetat de repaos: *„Şi din repaos m-am născut,/ Mi-e sete de repaos*adică de viaţă finită, de stingere, este numit Hyperion (nume de sugestie mitologică, gr. *cel care merge pe deasupra).* După Hesiod, Hyperion, divinitate simbolică, era fiul Cerului, tatăl Soarelui şi al Lunii, un titan ucis din invidie de alţi titani. După Homer, Hyperion este Soarele însuşi. De remarcat că Demiurgul este cel care rosteşte pentru întâia oară numele lui Hyperion pentru că el este Creatorul şi cunoaşte esenţa Luceafărului.

s RUGĂCIUNEA

Hyperion îi cere Demiurgului să-l dezlege de nemurire pentru a descifra taina iubirii absolute, în numele căreia este gata de sacrificiu: *‚Jleia-mi al nemuririi nimb/ Şi focul din privire,/ Şi pentru toate dă-mi în schimb/ O oră de iubire...".* Demiurgul refuză cererea lui Hyperion. Filozoful Constantin Noica observă că Hyperion cere să devină *altceva*, dar pentru asta trebuie să se nască din nou. Luceafărul însă se născuse odată cu lumea. Aspiraţia lui este imposibilă, căci el face parte din ordinea primordială a cosmosului, iar desprinderea sa ar duce din nou la haos. Demiurgul nu-i poate oferi moartea pentru că astfel ar produce moartea lumii, ceea ce ar coincide cu negarea de sine. Demiurgul îi explică Luceafărului absurditatea dorinţei lui, prilej cu care este pusă în antiteză lumea nemuritorilor şi aceea a muritorilor. Astfel, muritorii nu-şi pot determina propriul destin, se bazează numai pe noroc şi sunt supuşi voinţei oarbe de a trăi (influenţa filozofiei lui Schopenhauer). Omul de geniu, în schimb, este capabil de a împlini idealuri înalte, se află dincolo de timp şi de spaţiu, dincolo de ordinea flrească a lumii: *„Ei doar au stele cu noroc/ Şi prigoniri de soartej Noi nu avem nici timp, nici loc,/ Şi nu cunoaştem moarte*". Omul se află siţb puterea unui destin implacabil căruia nu i se poate sustrage, ceea ce-i dă imposibilitatea de a trece din lumea materială în cea spirituală: %y*Părând pe veci a răsări,/ Din urmă moartea-l paşte,/ Căci toţi se nasc spre a muri/ Şi mor spre a se naşte".*

s OFERTELE DEMIURGUL UI

în schinfb, Demiurgul îi oferă lui Hyperion diferite ipostaze ale geniului: filozoful: „*Cere-mi — cuvântul meu de-ntăi,/Să- ţi dau înţelepciune*?", poetul (ipostaza orfică): *„Vrei să dau glas acelei guri,/ Ca dup-a ei cântare/ Să se ia munţii cu păduri/ Şi insulele-n mare?",* geniul militar/ cezarul: *‚Jţi dau catarg lângă catarg,/Oştiri spre a străbate/ Pământu-n lung şi marea-n larg".*

/ ELIBERAREA

Demiurgul păstrează pentru final argumentul infidelităţii fetei, dovedindu-i încă o dată Luceafărului superioritatea sa, şi în iubire, faţă de muritoarea Cătălina: *„Şi pentru cine vrei să mori?/ Intoarce-te, te-ndreaptă/ Spre-acel pământ rătăcitor/ Şi vezi ce te aşteaptă".*

sPARTEA A PATRA

Partea a patra este construită simetric faţă de prima, prin interferenţa celor două planuri: terestru şi cosmic.

/ IDILA CÂTÂLIN - CÂTÂLINA

Idila Cătălin - Cătălina are loc într-un cadru romantic, creat prin prezenţa simbolurilor specifice. Peisajul este umanizat, tipic eminescian, scenele de iubire se petrec departe de lume, sub crengile de tei înflorite, în singurătate şi linişte, în pacea codrului, sub lumina blândă a lunii.

Declaraţia de dragoste a lui Cătălin, pătimaşa lui sete de iubire exprimată prin metaforele: „*„noaptea mea de patimi", „«durerea mea", „iubirea mea de-ntâi", „visul meu din urmă",* îl proiectează pe acesta într-o altă lumină decât aceea din partea a doua a poemului. Proflinzimea pasiunii şi unicitatea iubirii, constituirea cuplului adamic, îl scot pe Cătălin din ipostaza terestră, *„...este evident faptul că in această scenă, Cătălina ia locul lui Hyper ion şi Cătălin pe cel al Cătălinei. [...] in adâncul operei eminesciene nu există decât două «personaje» care se caută şi se înfruntă într-un joc tragic: eroul şi dublul său, partea pieritoare şi cea eternă a eului scindat."* (Mircea Cărtărescu, *Visul chimeric)*

/ A TREIA CHEMARE

Jmbătată de amor", Cătălina are încă nostalgia astrului iubirii şi-i adresează pentru a treia oară chemarea, de data aceasta modificată, Luceafărul semnificând acum steaua norocului: *„Cobori în jos, luceafăr blând,/ Alunecând pe-o rază,/ Pătrunde-n codru şi în gând,/Norocu-mi luminează!".*

/ FINALUL

Luceafărul exprimă dramatismul propriei condiţii, care se naşte din constatarea că relaţia om-geniu este incompatibilă. Atitudinea geniului este una de interiorizare a sinelui, de asumare a eternităţii şi odată cu ea a indiferenţei, a ataraxiei stoice. Omul comun este incapabil să-şi depăşească limitele, iar geniul manifestă un profund dispreţ faţă de această incapacitate: „*Ce-fi pasă fie, chip de lut,/ Dac-oi fi eu sau altul?".* Geniul constată cu durere că viaţa cotidiană a omului urmează o mişcare circulară, orientată spre accidental şi întâmplător: „*Trăind în cercul vostru strâmt/ Norocul vă petrece,/ Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor şi rece".*

/ LIMBAJUL TEXTULUI POETIC

Farmecul limbajului poetic eminescian este în consonanţă cu mişcarea ideilor şi tumultul sentimentelor.

Antiteza dintre planul terestru şi cel cosmic este sugerată, la nivel fonetic, de alternarea tonului minor cu cel major, realizată prin distribuţia consoanelor şi a vocalelor.

Muzicalitatea elegiacă, meditativă, este dată şi de particularităţile prozodice: măsura versurilor de 7-8 silabe, ritmul iambic, rima încrucişată; sunt prezente asonanţele şi rima interioară *(una - luna, zare - răsare, plec - împle).*

La nivel morfologic, dativul etic şi dativul posesiv susţin tonul de intimitate.

Interjecţiile, în dialogul Cătălin - Cătălina: *„mări", „ia"* şi abundenţa verbelor la imperativ în strofele ce constituie chemările fetei, marchează adresarea directă: *„cobori", „pătrunde", „luminează".* Verbele la perfect simplu şi la conjunctiv din tabloul al doilea susţin oralitatea stilului, vorbirea populară: *‚yse făcu", „să râzi", „să-mi dai"*.

Formele arhaice ale unor verbe accentuează atmosfera fabuloasă specifică basmului: *„Şi apa unde-au fost căzut".* Verbele la imperfect, în episodul călătoriei Luceafărului în spaţiul cosmic, denotă mişcarea eternă şi'continuă: *„creşteau", „treceau",părea", „vedea".*

La nivel stilistic, poemul este construit pe baza alegoriei, dar şi a antitezei între omul de geniu şi oamenii comuni, antiteză care apare şi în discursul Demiurgului: *‚JEi doar au stele cu noroc/ Şi prigoniri de soartej Noi nu avem nici timp, nici loc,/ Şi nu cunoaştem moarte".*

Prezenţa metaforelor, mai ales în primul tablou, în cadrul dialogului dintre Luceafăr şi fata de împărat, accentuează ideea iubirii absolute ce se cere eternizată într-un cadru pe măsură: *‚palate de mărgean", „cununi de stele".*

In portretizarea Luceafărului sunt utilizate imagini hiperbolice: *„Venea plutind în adevăr/ Scăldat în foc de soare".*

CONCLUZIA

Pentru ilustrarea condiţiei geniului, poemul *Luceafărul* — sinteză a operei poetice eminesciene - armonizează teme şi motive romantice, atitudini romantice, elemente de imaginar poetic şi procedee artistice cultivate de scriitor, simboluri ale eternităţii/ morţii şi ale temporalităţii/ vieţii.

Aşa cum remarcă Tudor Vianu, „ *Luceafărul este o sinteză a categoriilor lirice mai de seamă pe care poezia lui Eminescu le-a produs mai înainte. Dacă moartea ar voi ca în noianul vremurilor viitoare întreaga operă poetică a lui Eminescu să se piardă, după cum lucrul s-a întâmplat cu atâtea opere ale antichităţii, şi numai Luceafărul să se păstreze, strănepoţii noştri ar putea culege din ea imaginea esenţială a poetului."*

(2) Alegerea textului ilustrativ: ***Odă (în metru antic)*** de Mihai Eminescu.

Nu credeam să-nvăţ a muri
vrodată; Pururi tânăr, înfăşurat în
manta-mi, Ochii mei nălţăm
visători la steaua
Singurătăţii.

Când deodată tu răsărişi în cale-mi,
Suferinţă, tu, dureros de dulce...
Păn-în fund băui voluptatea morţii
Nendurătoare.

Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus,
Ori ca Hercul înveninat de haina-i;
Focul meu a-l stinge nu pot cu toate
Apele mării.

De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet, Pe-al meu propriu rug, rflă topesc în flăcări... Pot să mai renviu luminos din el ca
Pasărea Phoenix?

Piară-mi ochii turburători din cale,
Vino iar în sân, nepăsare tristă; Ca
să pot muri liniştit, pe mine
Mie redă-mă!

ELEMENTELE TEXTULUI POETIC

CONTEXTUL OPEREI

CONTEXTUL CULTURAL

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI

Poeme ale maturităţii artistice depline, capodopere incluse în ediţia princeps ***(Poezii,*** 1883) alcătuită de Titu Maiorescu, ***Odă (în metru antic)*** şi ***Glossă*** se află, la nivelul semnificaţiilor, într-o relaţie de complementaritate ce luminează şi adânceşte sensurile ***Luceafărului.*** Poemele alcătuiesc o triadă ce plasează **tema romantică a condiţiei geniului,** în concepţia eminesciană, pe coordonatele relaţiei între apolinic (atitudinea contemplativă a geniului, gândirea senină, ataraxia stoică) şi dionisiac (principiu dinamic de trăire la nivel teluric).

IPOTEZA; FORMULAREA ARGUMENTELOR

Deşi tiparul formal **clasic** este anunţat încă din titlu, iar echilibrul, armonia şi simplitatea stilistică a discursului liric ţin de clasicism, ***Odă (în metru antic)*** aparţine **romantismului** prin: teme, motive literare, atitudine poetică, asocierea speciilor: odă, elegie erotică, meditaţie şi rugă de mântuire.

	ARGUMENTARE
S ÎNCADRARE ÎN CURENT LITERAR ŞI ÎN SPECIE LITERARA	In urma unui proces îndelungat de elaborare (aproximativ între 1873 - 1882), având ca punct de plecare *Oda pentru Napoleon*, care surprindea ipostaza romantică a titanului, în cele unsprezece strofe, *Odă (în metru antic)* devine, prin subiectivare şi concentrare (cf. Perpessicius), poemul de cinci catrene, „O *Odă fiinţei*" . In succesiunea de variante se modifică tema, tonalitatea lirică, dimensiunea poemului şi ipostazele lirice: de la titanism la geniu, de la *erou* la *poet* şi apoi la *om*. Poemul *Odă (în metru antic)* păstrează titlul* cu precizarea speciei lirice cu caracter solemn (în care se exprimă sentimente de admiraţie, de preamărire) şi a mettului antic, dar şi câteva motive romantice: singurătatea, indiferenţa, nemurirea, visul.
/ TITLU	
✓ TEMA	Este prezentă viziunea romantici asupra raportului dintre omul superior şi lumea comună, dar spre deosebire de poeziile de tinereţe pe tema iubirii, acum construcţia se abstractizează, tonul pasional este abandonat, iar perfecţiunea formei clasice rezonează cu marile teme ale existenţei umane: iubirea, moartea, cunoaşterea, autocunoaşterea.
✓ LIRISM SUBIECTIV-EUL ROMANTIC	Confesiunea lirică realizată în tonalitate de rugă, odă şi elegie susţine lirismul subiectiv, diferiţi indici ai persoanei (pronume şi verbe la persoana I), ai timpului (timpurile verbale şi adverbe deictice de timp) şi ai spaţiului (pronume demonstrative, adverbe deictice de loc) fiind mărcile prezenţei vorbitorului. Raportul dintre eul romantic şi iubire redă „<*coborârea în suferinţa umană*" (D. Popovici) din postura abstrasă a geniului. Unele sintagme devin emblematice şi concentrează ipostazele lirice: *pururi tânăr, ochii mei nălţăm visători, steaua singurătăţii, suferinţă... dureros de dulce, nepăsare tristă, pe mine mie redă-mă.*
✓ COMPOZIŢIE / ANTITEZA ROMANTICA ✓ SECVENŢE POETICE	Tragismul stării poetice este accentuat de compoziţia de factură romantică, bazată pe antiteza între nepăsare şi tulburare, între detaşare apolinică şi trăire dionisiacă, între eternitate/[6]moarte şi temporalitate/ viaţă. Urmărind dispunerea timpurilor verbale în cele cinci strofe, se constată că poezia înfăţişează un ciclu existenţial complet, în patru secvenţe poetice: atitudinea contemplativă din trecut (strofa I), întâlnirea cu experienţa fundamentală, factor perturbator al vechii stări de graţie (strofa a Il-a), prezentul

[6] Ioana Em. Petrescu, ***Eminescu - Modele cosmologice şi viziune poetică,*** Ed. M inerva, Bucureşti, 1978.

trăirii (strofa a IlI-a şi a IV-a), proiecţia în viitor/ ruga de mântuire (strofa a V-a).

✓ INCIPIT

Incipitul sintetizează atitudinea fundamentală din poem şi surprinde prin esenţializarea clasică a ideii poetice, prin structura sa morfologică (o înlănţuire de trei verbe la moduri diferite şi două adverbe), prin deschiderea cu o negaţie: *yy„Nu credeam să-nvăf a muri vr odată" A crede, a învăţa* şi *a muri* sunt verbe definitorii pentru condiţia umană. Absenţa verbului *a iubi* din versul iniţial pregăteşte apariţia bruscă, neaşteptată a sentimentului, redată succint în versurile din strofa a Il-a: / IMAGINARUL *„Când deodată tu răsărişi în cale-mi/ Suferinţă, tu, dureros de* POETIC ROMANTIC *dulce...".* Suferinţa mistuitoare, dar nenumită în versurile *Odei,*
ar putea fi înţeleasă ca fiind iubirea-pasiune, dar oximoronul *„suferinţă.., dureros de dulce"* poate semnifica şi inspiraţia creatoare a poetului, de unde cele două chei posibile de lectură (iubirea şi creaţia), care însă nu se exclud. Alegem prima interpretare deoarece iubirea-pasiune este însoţită de suferinţă şi de tentaţia morţii ca izbăvire (Eros şi Thanatos).

Poza romantică a geniului însingurat, din prima secvenţă poetică„*fururi tânăr, înfăşurat în manta-mi"* însetat de cunoaştere absolută, detaşat de trăirile lumii este înlocuită cu imaginea omului muritor suferind din iubire. Chemarea trăirii dionisiace anulează liniştea apolinică. Ca în *Luceafărul*, coborârea în teluric este răspunsul la chemarea iubirii.

Pierderea singurătăţii înseamnă pierderea de sine, de unde suferinţa exacerbată şi arderea, sugerate prin comparaţia cu personajele mitologice, în cea de-a treia secvenţă poetică: % *Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus,/ Ori ca Hercul înveninat de haina-i;/Focul meu a-l stinge nu pot cu toate/ Apele mării."* Prezenţa elementelor primordiale, în antiteză şi hiperbolă, sugestia titamsmului, inversiunile, triplul epitet al verbului *ard* susţin lamentaţia geniului în ipostaza de bărbat îndrăgostit. Cele două strofe ale secvenţei se realizează simetric, prin paralelism sintactic, astfel: primele două versuri evocă suferinţele, iar ultimele două cuprind o negaţie explicită, respectiv, o negaţie implicită ca răspuns al interogaţiei retorice care încheie strofa a patra.

Comparaţia clasică, de tip homeric redă scindarea declanşată de iubire şi anularea reciprocă a celor două euri simbolizate în poem de Nessus şi Hercul, de unde pierderea de sine şi agonia: *„De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,/ Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări...".*

Ultima secvenţă poetică relevă nevoia de unificare a sinelui după trăirea mistuitoare a erosului. Reintrarea în starea de *nepăsare tristă* sau în nemurirea rece se poate realiza prin moarte, care se câştigă prin cunoaştere de sine. Ultimele versuri fac din poem o rugă de mântuire, de intrare în moarte a •

fiinţei însetate de absolut, după parcurgerea ultimei etape de

iniţiere în viaţă, cunoaşterea de sine: „*Ca să pot muri liniştit, pe mine/ Mie redă-măr*. Cele trei forme pronominale de persoana I singular şi metafora „„*nepăsare tristă"* amintesc de asumarea condiţiei geniului din finalul *Luceafărului*: *„Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor şi rece",* dar cu o raportare diferită la moarte, pentru că în *Odă ‚JEroul liric... este... expresia^ pură a condiţiei umane."*

s LIMBAJ ŞI EXPRESIVITATE A TEXTULUI POETIC

/ EXPRESIVITATEA NIVELULUI MORFO-SINTACTIC

/ PROCEDEE ARTISTICE

/ ELEMENTE DE PROZODIE

Limbajul poetic din ultima etapă de creaţie este mai rafinat, mai simplu, susţinând forţa incantatorie a cântecului de iubire şi de moarte. Se remarcă **expresivitatea unor structuri morfologice şi sintactice** precum: mărcile prezenţei vorbitorului (indici ai persoanei, ai timpului şi ai spaţiului, dativul posesiv: *„manta-mi", „cale-mi", ‚piară-mi*"), rolul adverbelor, negaţiile, frecvenţa adjectivelor şi a substantivelor, în prima strofa, în portretul romantic al geniului, *„sintaxa ciudată"* a versului incipit (cf. N. Stănescu) ş.a.

„Scuturarea podoabelor retorice", cum caracterizează exegeza eminesciană limbajul poetic de maturitate, înseamnă modificarea funcţiei sau substituirea figurilor semantice prin **figuri de construcţie şi de sunet:** paralelismul sintactic din strofa a IlI-a şi a IV-a, interogaţia şi exclamaţia retorică, inversiunea *(, pururi tânăr"),* antiteza. Dintre **figurile semantice** se utilizează epitetul multiplu *Jalnic ard de viu",* oximoronul *suferinţă... dureros de dulce",* metafora rară *(„nepăsare tristă').*

Modelul antichităţii este cultivat nu doar la nivelul lexico-semantic, numele mitologice *(Nessus, Hercule, Pasărea Phoenix)* fiind purtătoare de semnificaţii în textul poetic, ci şi la nivelul versificaţiei. Specificul **prozodic** menţionat încă din titlu *(în metru antic)* conferii poemului o sonoritate aparte, de incantaţie magică, care transmite suferinţa provocată de iubirea-pasiune. Metrul antic (metru întâlnit în versuri lipsite de rimă, dar în care alternanţa silabelor lungi cu silabe scurte are ca efect solemnitatea tonalităţii) se realizează în strofa safică (specifică poeziei antice greceşti, este formată din trei versuri de 11 silabe, alcătuite din doi trohei şi un dactil cu alţi doi trohei şi un vers adonic, alcătuit din 5 silabe, un dactil şi un troheu).

CONCLUZIE

Poem în care se întâlnesc elemente clasice şi romantice, în sensul că idei, atitudini, teme, motive romantice (singurătatea, visul, moartea ca mântuire, condiţia geniului) sunt exprimate fără retorism sau emfază, *Odă (în metru antic)* respectă modelul antichităţii la nivel formal.

[2] Ioana Em. Petrescu, op. cit.

ELEMENTELE TEXTULUI

(3) Alegerea textului ilustrativ: *Floare albastră* de Mihai Eminescu.

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI

✓ CONTEXT

Poemul *Floare albastră*, scris în 1872 şi publicat în revista *Convorbiri literare*, în 1873, este o capodoperă a lirismului eminescian din etapa de tinereţe, „*un nucleu de virtualităţi*" menite să anunţe marile creaţii ulterioare, culminând cu *Luceafărul.*

IPOTEZA

Dezvoltare a unui motiv poetic european într-o viziune lirică proprie, *Floare albastră* poate fi considerată o poezie-nucleu a romantismului eminescian.

✓ ÎNCADRARE ÎN CURENT LITERAR ŞI ÎN SPECIE LITERARĂ

FORMULAREA ARGUMENTELOR

Viziunea romantică e dată de temă, de motivele literare, de atitudinea poetică, de asocierea speciilor: poem filozofic (meditaţie), eglogă (idilă cu dialog) şi elegie.

ARGUMENTARE

✓ TEMA

La romantici **tema iubirii** apare în corelaţie cu **tema naturii,** pentru că natura vibrează la stările sufleteşti ale eului. *Floare albastră* aparţine acestei teme şi reprezintă **ipostaza iubirii paradisiace,** prezentă în idilele eminesciene din aceeaşi perioadă de creaţie, *Sara pe deal, Dorinţa, Lacul, Povestea teiului*, sau în secvenţa idilică din *Luceafărul.* Depăşeşte însă cadrul unei idile, implicând **condiţia geniului.**

✓ ELEMENTE DE COMPOZIŢIE ÎN TEXTUL POETIC

✓ MOTIV ROMANTIC/ ELEMENT DE RECURENTA

Floare albastră îşi are punctul de plecare în mitul romantic al aspiraţiei către idealul de fericire, de iubire pură, întâlnit şi la Novalis sau Leopardi. **Motiv romantic** de largă circulaţie europeană, *floarea albastră* simboliza în romanul *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis „*tendinţa spre infinit, năzuinţa de a atinge îndepărtata patrie a poeziei"*[1], iar în opera lui Leopardi, voinţa lirică de a naufragia în infinit. Simbolul florii albastre, regăsit şi în alte texte eminesciene, *Călin (file din poveste), Sărmanul Dionis*, dobândeşte aici valoare polisemantică: aspiraţie spre fericirea prin iubire, chemare a lumii fenomenale, nostalgie a iubirii ca mister al vieţii, opoziţie ireductibilă între lumea caldă, efemer-terestră şi lumea rece a ideilor, a cunoaşterii absolute. în creaţia eminesciană, *albastrul* este culoarea infinitului, a marilor depărtări, a idealului, iar *floarea* simbolizează viaţa, fiinţa păstrătoare a dorinţelor dezvăluite cu vrajă.

D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu,* Ed. Tineretului, Bucureşti, 1969.

/. RELAŢII DE OPOZIŢIE

Poezia se structurează in jurul unei serii de **opoziţii:** eternitate/ moarte - temporalitate/ viaţă, masculin - feminin, detaşare apolinică - trăire dionisiacă, abstract - concret, vis - realitate, aproape - departe, atunci - acum.

Compoziţia romantică se realizează prin alternarea a două planuri, de fapt confruntarea a două moduri de existenţă şi ipostaze ale cunoaşterii: lumea abstracţiei şi a cunoaşterii absolute, infinite - lumea iubirii concrete şi a cunoaşterii terestre. Celor două lumi li se aşociază două ipostaze umane (masculin - feminin) sau portrete spirituale (geniul - făptura terestră). Ca în lirismul de măşti, eul liric împrumută pe rând cele două ipostaze, masculin - feminin, el - ea, într-un dialog al *eternului cu efemerul",* care implică *„o muzicalitate proprie fiecărei serii de simboluri, una ca şi inumană, derivată din rotirea astrelor, alta patetică şi adesea sentimental-glumeaţă, ritmată de bătăile inimii omeneşti*

✓ RELAŢII DE SIMETRIE

Simetria celor patru secvenţe poetice este susţinută de monologul liric al fetei, care exprimă termenii antinomici (lumea lui - lumea ei), punctat de cele două reflecţii ulterioare ale bărbatului. Monologul fetei ia, în primele trei strofe, forma reproşului şi conţine simbolurile eternităţii-morţii configurând imaginea lumii reci a ideilor abstracte. Meditaţia bărbatului, din strofa a patra, poartă germenele ideii din final, „*Totuşi este trist în lume!",* şi segmentează monologul fetei, care se continuă cu chemarea la iubire în spaţiul terestru, cadru natural paradisiac.

/ INCIPIT

Prima secvenţă poetică (strofele I-III) înfăţişează lumea rece a ideilor, lumea lui. Monologul fetei începe cu reproşul realizat prin adverbul *Jar",* plasat la începutul poeziei. Tonul adresării este familiar, într-un aparent dialog, unde alternează propoziţii afirmative şi negative, interogative şi exclamative. Termenii populari *„încalţe", „nu căta"* susţin adresarea familiară, iar cele două apelative, *sufletul vieţii mele"* şi *„iubite",* dispuse simetric la începutul şi la sfârşitul primei intervenţii a fetei, exprimă iubirea sinceră.

✓ LIMBAJ ŞI EXPRESIVITATEA TEXTULUI POETIC

Universul spiritual în care geniul este izolat, se configurează prin enumeraţia simbolurilor eternităţii-morţii, în prima strofă: *Jar te-ai cufundat în stele/Şi în nori şi-n ceruri nalte?".* Aspiraţia spre cunoaştere absolută este sugerată de metafora *„râuri în soare/ Grămădeşti-n a ta gândire"* şi de mişcarea ascensională. Domeniul cunoaşterii guvernat de timpul infinit este definit prin atributele: misterul genezei - *„întunecata mare",* universul de cultură - *„câmpiile Asire"* şi universul de creaţie umană proiectat cosmic - *„Piramideie-nvechite/ Urcă-n cer vârful lor mare".*

S IMAGINARUL POETIC

[2] Vladimir Streinii. ***Floare albastră si lirismul eminescian***, în ***Studii eminesciene***, Bucureşti, 1971.

Avertismentul final *„Nu căta în depărtare/ Fericirea ta, iubite!"*, deşi este rostit pe un ton şăgalnic, cuprinde un adevăr: împlinirea umană se realizează doar prin iubire, în lumea terestră. De asemenea se impun cele două categorii antinomice, a departelui - a aproapelui (cf. Ion Negoiţescu), dezvoltate ulterior în seria de opoziţii din poem. Izolarea, singurătatea, aspiraţia spre cunoaşterea absolută şi imposibilitatea fericirii terestre sunt atribute ale geniului, sugerate aici pe un ton cald, dar dezvoltate mai târziu, în poemul-sinteză, *Luceafărul.*

A doua secvenţă poetică (strofa a patra) constituie **meditaţia bărbatului** asupra sensului profund al unei iubiri rememorate. Notarea unei stări de spirit *„JEu am ras, n-am zis nimica"* se realizează prin folosirea mărcilor gramaticale ale eului, verbe şi pronume la persoana I singular: *„eu", „am ras", „n-am zis"*, şi a verbelor la trecut: *„Ah! ea spuse adevărul"*.

A treia secvenţă poetică conţine strofele V-XII. Monologul fetei continuă cu o chemare **la** iubire în lumea ei, planul **terestru:** *„Jia\ în codrul cu verdeaţă..."*. Refacerea cuplului adamic (iubirea paradisiacă) necesită un spaţiu protector, paradis terestru şi un timp sacru.

Categoria aproapelui se realizează la nivelul imaginarului poetic din elementele contingentului care compun un cadru ideal, un spaţiu idilic. Cadrul natural se realizează prin motive romantice frecvente în erotica eminesciană: codrul, izvoarele, valea, balta, luna etc. Natura de început de lume, spaţiu nealterat de prezenţa umană, cu atributele sălbăticiei în viziune romantică, *„Stânca stă să se prăvale/ In prăpastia măreaţă",* asociază imagini vizuale şi auditive: *„Und-izvoareplâng în vale"*.

Natura ocrotitoare a cuplului adamic: *„Nicolo-n ochi de pădure/ [...]/ Vom şedea în foi de mure"* are atributele spaţiului sacru, prin sugeitia centrului *(„ochi de pădure", „balta cea senină")* şi componenta axială, cu simbolul trestiei *(„trestia cea lină")*.

Idealul de iubire se proiectează într-un paradis terestru. Abundenţa vegetaţiei şi regimul diurn se exprimă prin sugestia cromatică a verii: verde, roşu, auriu. Căldura zilei de vară se află în rezonanţă cu pasiunea chemării, cu iubirea împărtăşită: *„JŞi de-a soarelui căldurii/ Voi fi roşie ca mărul,/ Mi-oi desface de-aur părul/ Să-fi astup cu dânsul gura"*. Femeia este o apariţie de basm *(„de-aur părul"),* şăgalnică *(„Ş-apoi cine treabă are?"),* senzual-naivă *(„Eu pe-un fir de romanifă/ Voi cerca de mă iubeşti")* şi cu gesturi gingaşe *(„Dulce netezindu-mi părul")*.

Chemarea la iubire organizează secvenţa poetică gradat, într-un scenariu/ ritual erotic cu etapele: descrierea naturii umanizate, invitaţia în peisajul rustic şi intim, conversaţia ludic-erotică, jocul erotic/ „încercarea" iubirii pe un fir de romaniţă

(natura ca martor al iubirii), portretul fetei ca o zeitate terestră, gesturile de tandreţe, sărutul, îmbrăţişarea, întoarcerea în sat, despărţirea.

Trecerea de la regimul diurn la cel nocturn sugerează, în corespondenţa iubire - natură, trecerea de la peisajul intim - rustic (senzualitate şi seducţie) la peisajul feeric, cu accentuarea intimităţii (sentiment împărtăşit/ cuplu arhetipal): *„Pe cărare-n bolţi de frunze,/Apucând spre sat în vale,/Ne-om da sărutări pe cale,/Dulci ca florile aşcunse".*

Vorbirea populară *(,/ni-i dd\ „te-oi ţinea", ,/iime", „ş-apof*[9]*),* limbajul familiar, cu alternarea persoanei I şi a Il-a a verbelor şi a pronumelor, şi tonul şăgalnic dau chemării impresia de sinceritate şi prospeţime juvenilă: *„Cui ce-i pasă că-mi eşti drag?".* Verbele la indicativ viitor *(„vom şedea", „voi cerca", „voi fi roşie", „mi-oi desface*") sau conjunctiv *(„să-ţi astup")* proiectează în viitor visul de iubire, aspiraţia spre fericire terestră. Idila este de fapt o reverie.

Spre deosebire de alte idile eminesciene, aici femeia este aceea care adresează chemarea la iubire; ea încearcă atragerea bărbatului în paradisul naturii, ca aspiraţie spre refacerea cuplului adamic, a perfecţiunii umane primordiale redate de mitul androginului. In schimb, fiinţa poetică se află în ipostaza demonului, investit cu cunoaştere daimonică, în accepţie platoniciană, condamnat la singurătate şi la neputinţa de regăsire a paradisului pierdut. Astfel idila *Floare albastră* face trecerea de la ipostaza paradisiacă a iubirii la cea demonică din *înger şi demon* sau *Luceafărul.*

Ultima secvenţă **poetică** (strofele XIII-XV) este a doua intervenţie a vocii lirice din strofa a patra, continuare a meditaţiei bărbatului asupra acestei iubiri trecute pe care o proiectează acum în ideal şi amintire. Cadrul obiectiv al idilei se încheie cu despărţirea, iar în planul subiectiv, se accentuează lirismul.

Trăirea dionisiacă, simbolizată de ipostaza feminină, este înlocuită de detaşarea apolinică (ipostaza masculină) şi de asumarea sentimentului de tristeţe. Verbele la timpul trecut *(„jstam", „te-ai dus", „a murit")* susţin decalajul temporal şi tonalitatea elegiacă. Contrastul dintre vis şi realitate, ca şi incompatibilitatea dintre cele două lumi care o clipă s-au întâlnit în iubire pentru ca apoi să se reaşeze în limitele lor sunt sugerate de versul final, de o dulce tristeţe: *„Totuşi este trist în lume!".*

S TIPUL DE LIRISM

în *Floare albastră* se realizează **lirismul subiectiv,** dar ca în lirismul de măşti, eul liric împrumută pe rând, cele două ipostaze, **masculin -^feminin.** Mărci ale subiectivităţii sunt pronume şi verbe la persoana I şi a Il-a, singular, dativul posesiv („albastra-wz").

Percepţia principiului masculin asupra femeii înregistrează mai multe trepte ale cunoaşterii erotice, sugerate prin modificarea apelativelor/ a calificărilor acesteia, de la *„mititica"* (iubirea ca joc), la *„Ce frumoasă, ce nebună/ E albastra-mi, dulce floare!"* (asumarea iubirii-pasiune), la *„dulce minune"* (iubirea ca mister al vieţii) şi până la chemarea nostalgică din final *floare-albastră!floare-albastră!...*" (idealul de iubire). Trecerea de la concret la abstract se realizează stilistic prin trecerea de la epitet la metaforă şi apoi la simbol.

In timp ce principiul feminin, aflat în consonanţă cu natura personificată, are ca atribute graţia rustică şi mişcarea, principiul masculin este contemplativ *(„Eu am râs, n-am zis nimica"; „Ca un stâlp eu stam în lună!")* şi meditativ (*„Totuşi este trist în lume!").*

s LIMBAJUL POETIC

Limbajul poetic din prima etapă de creaţie stă sub semnul „podoabelor retorice". Stilul poeziei erotice este mai colorat, mai *imagé* decât ulterior. Imaginarul poetic se realizează cu ajutorul unei diversităţi de figuri de stil - epitetul: *prăpastia măreaţă", „trestia cea lină";* personificarea: *„izvoare plâng în vale";* comparaţia: *„roşie ca mărul", „sărutări... dulci ca florile ascunse";* inversiuni: *„de-aur părul*\ „albastra-mi, dulce floare"*; metafora: *„râuri în soare", „dulce floare";* simbolul: *„floare albastră", „ceruri nalte", „întunecata mare";* repetiţia: *floare-albastră! floare-albastră!...".*

s FIGURI DE STIL

s NIVELUL LÉXICO-SEMANTIC

La nivelul lexico-semantic, cele două câmpuri semantice care polarizează opoziţia structurală a poemului sunt cosmicul *(„stele", „nori", „ceruri nalte", „râuri de soare", „depărtare")* şi spaţiul terestru *(„codru", „izvoare", „vale", „pădure", „baltă", „trestie", „/oi de mure", „românită", „bolţi de frunze", „sat", „al porţii prag").* Se utilizează termeni şi forme populare, precum: *„încalţe", „nu căta", „vom şedea", „oi desface", „nime",* iar limbajul familiar accentuează intimitatea.

s NIVELUL MORFOSINTACTIC

Verbul este o categorie morfologică valorizată stilistic: verbele la prezentul etern redau lumea eternă a ideilor sau veşnicia naturii (în descriere); verbele la viitor proiectează aspiraţia spre iubire în reverie (în monologul fetei); verbele la trecut redau detaşarea reflecţiei şi distanţarea temporală (în meditaţia bărbatului).

s PROZODIE

Muzicalitatea aparte a poemului este conferită de elementele de prozodie: măsura de 8 silabe, rima îmbrăţişată, ritmul trohaic - sugerează starea idealistă, juvenilă. Se remarcă inovaţiile la nivelul rimei (cuvinte rare: *„gândire" - „asire";* părţi de vorbire diferite: *„dispare" — floare", „noastră" - „albastră").* De asemenea, la nivel fonetic, „armonia imitativă" redă concordanţa între sonoritatea expresiei şi ideea exprimată;

consoanele sv, s, ***t*** (în ultima strofă) sugerează tristeţea, iar m, ***n*** în rimă, nostalgia.

CONCLUZIE

Dezvoltare a unui motiv romantic de circulaţie europeană într-o viziune lirică proprie, poemul *Floa** ***albastra*** reprezintă o capodoperă a creaţiei eminesciene din etapa de tinereţe, purtând în germene marile teme şi idei poetice dezvoltate mai târziu în *Luceafărul.* v ;

II. COMPETENŢA DE EVALUAT

• Analiza elementelor de compoziţie şi de limbaj în textul poetic.

• Explicarea relaţiilor dintre opere literare şi contextul cultural în care au apărut acestea.

• Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare studiate.

Cerinţe posibile:

• Scrie un eseu argumentativ despre condiţia omului de geniu într-un poem romantic studiat, aparţinând lui Mihai Eminescu.

• Scrie un eseu în care să evidenţiezi teme şi motive romantice într-un poem de Mihai Eminescu.

III. SUGESTII DE REDACTARE

Alegerea textului ilustrati V: *Scrisoarea I* de Mihai Eminescu.

ELEMENTELE TEXTULUI POETIC

/ CONTEXTUL OPEREI

/ CONTEXT CULTURAL

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI

Seria celor cinci ***Scrisori*** eminesciene cuprinde creaţii de maturitate, având ca model îndepărtat ***Epistolele*** şi ***Satirele*** poetului latin Horaţiu. Publicate în ***Convorbiri literare, Scrisorile*** alcătuiesc un ciclu unitar prin tematică, atitudine poetică şi modalităţi artistice. Ele au ca temă condiţia omului de geniu surprins în diferite ipostaze (cugetătorul/ „***bătrânul dascăr***\ poetul, geniul politic, relaţia geniului cu iubirea) şi sunt construite pe principiul romantic al antitezei dintre real şi ideal. Lirismul meditaţiei devine pretext pentru satiră. Atitudinea ironică specific romantică

declanşează satira în poezia socială, dar constituie şi o manifestare a atitudinii filozofice.

IPOTEZA; FORMULAREA ARGUMENTELOR

/ ÎNCADRARE ÎN CURENT LITERAR ŞI ÎN SPECIE LITERARA

Publicată în 1881, în *Convorbiri literare, Scrisoarea I* este un poem filozofic de factură romantică. Deşi scrisoarea/ epistola este o specie clasică, poemul aparţine **romantismului** prin armonizarea diferitelor teme şi motive literare, prin înlocuirea destinatarului concret al scrisorii cu unul abstract (cititorul), de unde retorismul versului amplu, prin atitudinile poetice, ironie, antiteza ca procedeu compoziţional, prin asocierea speciilor: poem filozofic cu elemente de meditaţie, satiră socială, elegie, imn, pastel.

/ TITLU

/ SURSE DE INSPIRAŢIE

Sursele poemului sunt diverse, de la filozofia şi mitologia indiană ***(Imnul Creaţi unii*** din ***Rig-Veda***), greco-latină şi creştină, la surse filozofice preferate de romantici (Schopenhauer, Kant, Hegel) şi la teoriile ştiinţifice ale vremii (teoria cosmogonică susţinută de Kant şi Laplace).

ARGUMENTARE

/ ANTITEZA ROMANTICA

Termenii **antitezei** din *Scrisoarea* / sunt, pe de o parte, condiţia omului superior şi limitele lumii comune, iar pe de altă parte, iluziile specific umane şi supremaţia morţii, concentrate în versurile cu rol de laitmotiv: *9J)eşi trepte osebite le-a ieşit din urna sorţii/ Deopotrivâ-i stăpâneşte raza ta şi geniul morţii* Astfel că întregul poem apare ca o meditaţie pe tema deşertăciunii din filozofia Ecclesiastului *(Vanitos vanitatum, omnia vanitas*), pentru care Eminescu alege ca premisă condiţia omului de geniu.

/TEMA /

Tema romantică a poemului este condiţia geniului în raport cu timpul, cunoaşterea şi lumea comună.

COMPOZIŢIE

Cele două ipostaze ale omului superior determină cele **două părţi** ale poemului: **meditaţia filozofică** pe tema raportului **cu** timpul şi cunoaşterea, incluzând aici cosmogonia ca expresie a capacităţii vizionare nelimitate a geniului, respectiv, **satira** pe tema relaţiei cu societatea/ lumea comună şi posteritatea. **Structura** poemului se realizează astfel în jurul imaginii „*bătrânului dascăl*" şi include **cinci tablouri** organizate circular, încadrate de motivul lunii, peisajul lunar fiind umanizat prin motivul contemplaţiei.

/ PARTEA I. MEDITAŢIA FILOZOFICA

/ PRIMUL TABLOU/ INCIPITUL

Primul tablou (versurile l-6)/ **incipitul** constituie preludiul amplului poem: prin harul lunii, în cadru nocturn, ieşirea eului poetic (ipostază a eului individual) din realitatea imediată, din timpul care curge şi intrarea într-o altă stare, în lumea visului. Atmosfera romantică este susţinută de motivele romantice: luna, seara, timpul bivalent, contemplaţia, visul. Cadrul favorabil meditaţiei este *„sara".* **Motivul timpului bivalent** include timpul individual, redat prin simboluri ale omenescului şi perisa-

bilului: *„gene ostenite", „ceasornicul", „lumânare",* şi pe cel universal, etern, desemnat de metafora *„lunga timpului cărare",* dar şi de motivul lunii (simbol asociat cu noaptea, imaginaţia, visul, memoria): *„Luna varsă peste toate voluptoasa ei văpaie,/ Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate".* Prin desprinderea din realitatea imediată, luna aduce o altă realitate, a visului, nesupusă trecerii timpului, care instaurează amintirea/ memoria.

S EUL LIRIC - FORME

Motivul contemplaţiei a determinat observaţiile criticului Tudor Vianu asupra atitudinilor şi a formelor eului liric în poemul eminescian. Schimbarea persoanei verbale, de la persoana I singular *(suflu),* la persoana a Il-a singular *(dai),* iar apoi la persoana I plural *(simţim)* sugerează dilatarea eului poetic individual până la eul general, o entitate metafizică impersonală, conştiinţă a întregii umanităţi.

S AL DOILEA TABLOU

Al doilea tablou (versurile 7-38) se deschide cu o invocaţie către lună ca astru tutelar, în acelaşi timp în ipostaza acvatică şi uranică: *„Lună, tu, stăpăn-a mării, pe a lumii boltă luneci/ Şi gândirilor dând viaţă suferinţele întuneci".* „Ochiul" contemplativ al lunii reflectă imaginea panoramică a lumii într-o mişcare lentă, descendentă, de la spaţiul cosmic etern *(„a lumii boltă")* la simboluri ale infinitului teluric şi acvatic *(„mii pustiuri", „câţi codri", „mii de valuri", „mişcătoarea mărilor singurătate"),* iar apoi se restrânge treptat la spaţii ale umanului *(„ţărmuri", „palate şi cetăţi„case")* pentru a surprinde diferite ipostaze umane: *„JFie slabi, fie puternici, fie genii ori neghiobi!"* Luna dobândeşte atribute umane, devenind adăpost al visării romantice şi simbol al cunoaşterii prin reflectare: *„Câte frunţi pline de gânduri, gânditoare le priveşti!"* Se observă metonimia ce denotă omul ca fiinţă gânditoare şi personificarea lunii.

S MOTIVUL LUNII

S MEDITAŢIA ASUPRA CONDIŢIEI UMANE

Meditaţia asupra condiţiei umane surprinde diferitele ei ipostaze prin aglomerarea de antiteze, enumeraţie şi individualizări, care însă nu anulează ideea centrală a poemului, preluată de la Schopenhauer, a identităţii oamenilor în faţa morţii: *„Deşi trepte osebite le-a ieşit din urna sorţii/ Deopotrivă-i stăpâneşte raza ta şi geniul morţii!"* Prin antiteză sunt înfăţişate cele două tipuri umane fundamentale în concepţia lui Eminescu: tipul practic, activ (fantele, negustorul) şi tipul contemplativ (pedantul, *„bătrânul dascăl"*). Opţiunea poetului romantic merge spre ultimul tip uman, iar portretul *„bătrânului dascăl"* se realizează prin o serie de antiteze: cu pedantul, care caută adevărul în aparenţe, în cele trecătoare, cu negustorul, prin exploatarea polisemiei verbului *„a socoti",* cu lumea comună, prin satira indirectă la adresa acesteia în versurile care surprind condiţia

materială a geniului: *„Şi de frig la piept şi-ncheie tremurând halatul vechi/ îşi înfundă gătu-n guler şi bumbacul în urechi"*.

/ CONDIŢIA OMULUI SUPERIOR PORTRETUL ***„BĂTRÂNULUI DASCĂL"***

Condiţia omului superior se rezumă în versurile: *„Uscăţiv aşa cum este, gârbovit fi de nimic/ Universul fără margini e in degetul lui mic"*, care cuprind antiteza cea mai importantă din portretul „*bătrânului dascăl"*, şi anume între puterea de cuprindere a Universului prin cugetare şi derizoriul existenţei fizice, faptul că este muritor. Din acest punct, aproape tot poemul este dezvoltarea acestei contradicţii, atât cosmogonia ca ilustrare a superiorităţii geniului dată de forţa cugetării, de capacitatea de cunoaştere, cât şi satira la adresa posterităţii, provenită din contrastul dintre drama cugetătorului, moartea ca limită fizică, şi burlescul gloriei postume. înainte de a ajunge Ia satiră, Eminescu argumentează superioritatea geniului prin cosmogonie.

Comparaţia cu eroul mitologic Atlas şi hiperbola conferă *bătrânului dascăr* statutul de „v*centru spiritual al lumilor al căror cifru îl stăpâneşte prin înţelegerea numărului sacru"* (Ioana Em. Petrescu): *„J*recum Atlas in vechime sprijinea cerul pe umăr/ Aşa el sprijină lumea şi vecia într-un număr".*

/ TABLOUL AL TREILEA - COSMOGONIA

în tabloul al treilea (versurile 39-86), se întâlnesc cele două mituri specifice operei eminesciene (potrivit lui Eugen Simion) valorificate în poem: mitul naşterii şi al morţii universului şi mitul creatorului (al omului de geniu). Cosmogonia şi escatologia sunt înfăţişate ca proiecţie a gândirii geniului, fiind introduse de motivul lunii (element recurent), care constituie cadrul favorabil meditaţiei.

Vastul tablou cosmogonic este alcătuit din mai multe secvenţe ce sugerează ciclicitatea existenţei Universului însuşi: haosul primordial (versurile 4l-50), geneza şi evoluţia macrocosmosului (versurile 5l-60), prezentul redat în antiteză cu celelalte secvenţe ale tabloului, prin satirizarea microcosmosului (versurile 6l- 74), stingerea cosmică/ Apocalipsa (versurile 75-85) şi reintrarea în *eterna pace*, după care este posibilă o nouă Geneză, un nou ciclu cosmic.

/ HAOSUL PRIMORDIAL

Meditaţia cosmogonică valorifică, în articulări romantice, concepţia indică, cu elemente din filozofia lui Schopenhauer. *Jubirea - sământă de lumini** e germenele universului *„născut prin forţă din chinul focului*\ care creează lumea din haos, din starea precosmică redată în viziunea mitică în *Imnul Creaţiunii* din *Rig-V'eda. unei nici Nefiinţă n-a fost şi nici Fiinţă,/ Căci nu era nici spaţiu, nici cer şi nici stihie./Avea stăpân şi margini pe-atuncea Universul?/ Avea adânci prăpăstii?/ Dar mare? Nu se ştie J N-a fost nici Nemurire, căci Moartea nu-ncepuse./ [...] / Insă Ceva in lume - Unicul se ivi./ [...] / Un sâmbure: Iubirea — sământă de lumini.."*. Limbajul poetic eminescian îşi găseşte propriile resurse (serii antitetice, repetiţii, interogaţii retorice, valoarea expresivi a negaţiei, paradoxul) pentru a reda conceptul de nefiinţă, starea de increat, abisul, neantul, nimicul, prin

expresii de o rară plasticitate: ‚JLa-nceput, pe când fiinţă nu era, nici nefiinţă / [...] / Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă?/ N-a fost lume pricepută şi nici minte s-o priceapăJ Căci era un întuneric ca o mare far-o rază,/Dar nici de văzut nu fuse şi nici ochiu care s-o vază./ [...] / Şi în sine împăcată stăpânea eterna pace!...". Marile întrebări ale geniului despre naşterea lumii sunt redate în suita de metafore cu caracter hiperbolic: fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă?". Metaforele „eterna pace", „negura eternq" şi „noaptea nefiinţei" desemnează haosul primordial.

s GENEZA

Geneza este înfăţişată solemn şi lapidar, apelând la viziunea din *Rig-Veda*, dar şi la teoriile ştiinţifice (teoria Kant-Laplace, teoria *big-bang*-ului originar): *„Dar deodat-un punct se mişcă... cel întâi şi singur. Iată-l/ Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl",* iar forţa germinativă a sămânţei este redată prin antiteza: *„Pwictu-acela de mişcare, mult mai slab ca boaba spumii,/ E stăpânul fără margini peste marginile lumii...".* Anafora (repetarea adverbului „<*de-atunci"* la începutul a trei versuri succesive), enumeraţiile *(‚J)e atunci răsare lumea, lună, soare şi stihii"),* antiteza întuneric-lumină, metafore de o rară plasticitate *(„colonii de lumi pierdute", „sure văi de chaos", „roiuri luminoase")* conturează imaginea cosmogonică, atracţia forţei creatoare ca mjşcare stihială, în noţiuni de materie, imagini terestre. Ideea schopenhaueriană „voinţa oarbă de a trăi'i este redată de metafora *„dor nemărginit": ‚JSunt atrase în viaţă de un dor nemărginit".*

^IMAGINARUL POETIC ROMANTIC

s PREZENTUL - MICROCOSMOSUL

Dacă macrocosmosul, cu stihiile şi galaxiile/ lumile lui, stă sub semnul infinitului *(„roiuri luminoase izvorând din infinit"),* meditaţia cugetătorului se opreşte în prezent asupra lumii noastre, a microcosmosului, guvernat de timpul ireversibil ca semn al zădărniciei, de unde ironia: *‚Jar în lumea asta mare, noi, copii ai lumii mici, / Facem pe pământul nostru muşunoaie de furnici;/ Microscopice popoare, regi, oşteni şi învăţaţi/ Ne succedem generaţii şi ne credem minunaţi".*

s TABLOUL ESCATOLOGIC

Motivul literar al vieţii ca vis *„Căci e vis al nefiinţei universul cel himeric..."* conduce meditaţia geniului asupra existenţei cosmice, la momentul extincţiei universale: *„Ci-ntr-o clipă gându-l duce mii de veacuri înainte;/ Soarele, ce azi e mândru, el îl vede trist şi roş/ Cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoşi/ Cum planeţii toţi îngheaţă şi s-azvârl rebeli în spaţ..".* Tabloul Apocalipsei se realizează printr-o diversitate de procedee artistice (antiteza, personificarea, epitetele şi comparaţia referitoare la soare, repetiţia adverbului *„cum"* şi enumeraţia care surprind ieşirea planetelor din ordine^ cosmică), care plasticizează concepţia escatologică ştiinţifică. Personificarea *„Timpul mort şi-ntinde trupul şi devine vecinicie"* exprimă concentrat

s REINTRAREA ÎN *„ETERNA PACE"*

moartea cosmosului, supus unei existenţe ciclice: JŞi in noaptea nefiinţii totul cade, totul tace, / Căci in sine împăcată reîncep-eterna pace...".

/ PARTEA A II-A

/ SATIRA

/ INTERLUDIUL GNOMIC

Partea a doua a poemului, **satira** pe tema relaţiei geniului cu posteritatea, este deschisă de un **interludiu** gnomic (versurile 87-96) referitor la sensul destinelor umane. în limbaj aforistic, sentenţios, sunt redate idei din filozofia indică („Unul *e în toţi, tot astfel precum* una *e în toate")* şi din filozofia schopenha- ueriană *(„Ce-o să-i pese soartei oarbe ce vor ei sau ce gândesc*?..."), care susţin motivul central al poemului şi al acestei secvenţe, preluat din filozofia Ecclesiastului (*Vanitas vanitatum, omnia vanitas). Ca* în oricare secvenţă a meditaţiei asupra condiţiei umane, se regăsesc motivele literare *fugit irreparabile tempus, fortuna labilis* şi *vanitas-vanitatum.*

/ SATIRA PROPRIU-ZIS Â

De la imaginea omenirii aflate, indiferent de treapta socială, în chinuita căutare a unui sens al existenţei *(„De a vieţii* lor *enigmă îi vedem pe toţi munciţi'),* se trece la **satira propriu- zisă** (versurile 97-l44), care înfăţişează soarta „*bătrânului dascăl",* zădărnicie a măreţiei şi a gloriei sub semnul dublu, al neînţelegerii mărunte şi vulgare a posterităţii, dar şi sub acela al morţii depline. într-o lume limitată, meschină, iluziile deşarte ale cugetătorului care vede în nemurire o binemeritată recunoaştere din partea posterităţii („r*De-oi muri - îşi zice-n sine - al meu nume o să-l poarte/ Secolii din gură-n gură şi l-or duce mai departe")* sunt supuse ironiei romantice, izvorâte din luciditate, dar şi amărăciunii: *„O, sărmane! [...] / Şi când propria ta viaţă singur n-o ştii pe de rost/ O să-şi bată alţii capul s-o pătrunză cum a fost?"* Imposibilitatea cunoaşterii propriei vieţi, pentru că singura clipă a existenţei este cea prezentă (idee schopenhauerianã), lasă în seama posterităţii limitate şi meschine aprecierea operei omului superior. Portretul cercetătorului pedant, schiţat şi în tabloul al doilea, capătă accente de sarcasm: *JŞi te-o strânge-n două şiruri, aşezându-te la coadă/ In vro notă prizărită sub o pagină neroadă".*

Pesimismul schopenhauerian se regăseşte în versurile care afirmă egalitatea oamenilor în faţa morţii: *„Poţi zidi o lume-ntreagă, poţi s-o sfărâmi... orice-ai spune,/Peste toate o lopată de ţărână se depune./ Mâna care-au dorit sceptrul universului şi gânduri/ Ce-au cuprins tot universul încap bine-n patru scânduri*\ Tipul activ şi tipul contemplativ, ipostaze ale geniului, sunt redate prin metonimie *(mâna, gânduri)* şi hiperbolă.

Falsa solemnitate şi ipocrizia contemporanilor *(„vrun mi*titery la funeraliile geniului,«neînţelegerea posterităţii din *savante adunări*' care *aplaudă biografia subţire*stârneşte sarcasmul în schiţarea unor portrete. Din indiferenţă, ipocrizie, in-

competenţă, nepăsare şi rea-credinţă, posteritatea va ignora adevărata operă, numită prin metafora „*lumina ce în lume-ai revărsat-o"*.

s ULTIMUL TABLOU

Ultimul tablou reia elemente din cadrul romantic iniţial, cu motivele: luna, noaptea, visul, ceea ce conferă poemului simetrie compoziţională. Poemul se încheie cu imaginea lunii ca astru tutelar şi cu versurile laitmotiv: *„Şi pe toţi ce-n astă lume sunt supuşi puterii sorţii/ Deopotrivă-i stăpâneşte raza ta şi geniul morţii!"* Finalu} este astfel o meditaţie lirică asupra acestei idei filozofice, cu elemente de pastel şi odă.

s SIMETRIA COMPOZIŢIONALĂ

V LIMBAJ ŞI EXPRESIVITATEA TEXTULUI POETIC

Aparţinând etapei de maturitate poetică, în *Scrisoarea I* se observă preferinţa pentru figurile de construcţie (enumeraţia, repetiţia, interogaţia, invocaţia, antiteza, simetria) şi de sunet (aliteraţia: „.*Luna varsă peste toate voluptoasa ei văpaie*"). Ideile abstracte sunt redate prin metafore de o mare forţă de plastici- zare (precum: *„negura eternă", „colonii de lumi pierdute", „sure văi de chaos", „roiuri luminoase*"), metonimii (ŋ*frunţi pline de gânduri-'),* comparaţii dezvoltate (în versurile 69-71), epitete morale şi ornante (precum: *„bătrânul dascăl", „universul cel himeric", „ironică grimasă"),* personificarea elementelor naturii (luna, timpul etc.). In legătură cu măiestria artistică a limbajului din tabloul cosmogonic, Tudor Vianu afirmă: *„Limba română devine un instrument absolut docil în mâna lui magistrală şi poetul o foloseşte pentru a exprima gânduri şi viziuni cum nu se mai luminaseră niciodată într-o minte românească".*

îmbinarea dintre naturaleţea limbajului popular şi expresia intelectualizată conferă accesibilitatea, prin limbaj, la un conţinut de idei de o mare profunzime. Renunţarea la abundenţa figurilor semantice înseamnă explorarea valorilor expresive ale nivelurilor limbajului poetic (fonetic, lexico-semantic, morfosintatic). De exemplu, exprimarea inedită din versurile 9 şi 10: atributul adjectival *„lumina ta fecioară"* cu formă de substantiv (cu sensul de *feciorelnică, pură)* şi pluralul arhaic *izvoară* în loc de *izvoare*, în rimă.

s ELEMENTE DE PROZODIE

Dezvoltarea ideilor poetice în versuri ample, de 15-l6 silabe, cu ritm trohaic, conferă retorismul romantic al meditaţiei şi al satirei. Inovaţia la nivelul prozodic, semnalată în epocă de Titu Maiorescu, constă în utilizarea unor rime rare, obţinute prin asocierea diferitelor valori morfologice: *recunoască-l/ dascăl* (verb şi pronume/ substantiv), *lată-l/ Tatăl* (interjecţie cu valoare verbală şi pronume/ substantiv), *mititel/ el* (adjectiv substantivizat/ pronume personal) etc.

CONCLUZIE

Poem romantic prin fond şi expresie, *Scrisoarea I* redă condiţia geniului nefericit, într-**o** ţesătură **de teme şi motive (luna,** contemplaţia, visul, nocturnul **etc.). Ideile filozofice dau naştere** unor tonalităţi lirice **diverse, expresie a amestecului de senti-**mente specific **romantic, de la admiraţie pentru capacitatea de** pătrundere a **minţii omeneşti, la măreţia forţei creatoare a univer**sului, până la **pesimism, ironie, sarcasm, amărăciune. Antiteza** romantică este **principiul de construcţie al poemului, corelat cu** prezentarea **temei geniului: meditaţia şi satira. Retorismul versu**rilor **ample susţine curgerea ideilor poetice în diversele tonali**tăţi: **elegiacă, de odă sau satirică.**

CURENTE CULTURALE/ LITERARE ÎN SECOLUL XIX - ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX

REALISMUL

I. DELIMITĂRI TERMINOLOGICE ŞI CONTEXTUALE

Definiţie. Context istoric:

Curent literar-artistic manifestat, pe plan european, la mijlocul secolului al XlX-lea (aproximativ 1830-l880), care pune accentul pe relaţia dintre artă şi realitate.

Apariţia realismului este favorizată **de contextul social-istoric (revoluţia industrială; consolidarea burgheziei; dezvoltarea presei) şi de factori culturali (curentul filozofic pozitivist, avântul deosebit al ştiinţei, îndeosebi al ştiinţelor naturii), dar care continuă să se dezvolte în forme specifice în secolul următor. Realismul este un curent polemic, apărut ca reacţie la romantism, respingând idealizarea, fantezia şi subiectivismul excesiv al acestuia.**

Autori ai unor manifeste ale realismului sunt: Stendhal, în romanul *Roşu şi negru* (1830): ***„...un*** *roman e ca o oglindă purtată de-a lungul unui drum bătut de multă lume"* **Balzac,** *Prefaţa* **la *Comedia umană* (1842):** *Jiteratura e o oglindă completă a moravurilor sociale***pictorul Champfleury, articolul *Realismul* (1857).**

Trăsături definitorii:

- **reprezentarea veridică a realităţii, surprinsă obiectiv ca într-o** *oglindă* **(Stendhal, Balzac);**
- **interesul pentru aspecte ale societăţii burgheze a vremii, pentru moravurile unei epoci, pentru influenţa mediului asupra individului;**
- **teme preferate: averea, familia, parvenirea;**
- **obiectivitatea perspectivei narative, narator omniscient, omniprezent, detaşat;**
- **personaje tipice (reprezentative pentru diferite clase şi categorii sociale) în situaţii tipice; diversitate tipologică/ personaje care să** *„concureze starea civilă***" (Balzac); destinul personajelor este condiţionat de** *mediu, epocă, ereditate;*

• se impune ca tip uman caracteristic parvenitul, iar ca valoare banul sau poziţia socială dobândită prin avere, relaţii, înşelăciune, căsătorie, moştenire etc.;
• complexitatea umană; utilizarea unor tehnici ale analizei psihologice;
• limbajul este utilizai ca mijloc de individualizare a personajelor;
• descrieri minuţioase;
• tehnica detaliului veridic, semnificativ;
• scriitorii au o atitudine critică faţă de societate;
• stilul impersonal şi sobru; '
• absenţa idealizării, respingerea lirismului;

• specii literare cultivate: roman, schiţă şi nuvelă psihologică; comedia şi drama.

Reprezentanţi:

Scriitorii realişti au cultivat mai cu seamă:
• specii narative: romanul (Balzac, Stedhal, Flaubert, Tolstoi, Dostoievski, Gogol, Dickens, Mark Twain), schiţa (Cehov), nuvela psihologică;
• specii dramatice: drama socială, psihologică, de idei (Cehov, Tolstoi, Ibsen); comedia (Gogol).

In România, autori'precum Nicolae Filifnon, Ioan Slavici, I.L. Caragiale au publicat scrieri realiste (romane, nuvele psihologice, comedii) în a doua jumătate a secolului al XlX-lea, dar romanul realist s-a dezvoltat mai ales în perioada interbelică şi chiar după al doilea Război Mondial (Liviu Rebreanu, G. Călinescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Marin Preda etc.). «

Naturalism - doctrină estetică aflată în strânsă relaţie cu realismul, care, având drept ţintă fidelitatea faţă de realitate, se concentrează cu predilecţie asupra aspectelor dure, brutale, ale acesteia, a cazurilor patologice, reducând adeseori fiinţa umană la datele sale strict biologice. Pentru scriitorul naturalist, importante sunt mai ales stările fizice ale individului, manifestările instinctuale datorate cel mai adesea unor dereglări organice de natură nervoasă, ereditatea şi mediul social fiind principalele cauze care influenţează comportamentul uman. Cel mai cunoscut scriitor naturalist a fost francezul Emile Zola. In literatura română, influente naturaliste se întâlnesc mai cu seamă în creaţiile lui I.L. Caragiale, Barbu Ştefanescu-Delavrancea şi Liviu Rebreanu.

CONCEPTUL OPERAŢIONAL ,

NUVELĂ - caracteristici: construcţie epică riguroasă, un singur fir narativ, personaje relativ puţine care gravitează în jurul unui personaj central,' tendinţă de obiectivare prin atenuarea/ eliminarea prezenţei naratorului, posibilitatea unei clasificări tematice: istorică, psihologică, fantastică etc.

II. COMPETENTA DE EVALUAT

• Analiza principalelor componente de structură, de compoziţie şi de limbaj specifice textului narativ (nuvela).

• Explicarea relaţiilor dintre opera literară studiată şi contextul cultural în care a apărut aceasta.

Cerinţe posibile:

(1) Realizează un eseu în care să prezinţi particularităţi ale nuvelei, prin referire la o operă studiată, aparţinând unui autor canonic.

(2) Realizează un eseu în care să argumentezi prezenţa unor trăsături realiste într-o proză narativă studiată, pornind de la o afirmaţie critică.

. SUGESTII DE REDACTARE

(1) Aplicaţie realizată pe baza nuvelei ***în vreme de război*** de I.L. Caragiale.

ELEMENTELE TEXTULUI NARATIV

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI

sCONTEXT

Nuvela a apărut într-o revistă puţin cunoscută, *Gazeta* ***săteanului*** din Râmnicul Sărat, în cinci numere consecutive (decembrie - ianuarie - martie, 1898-l899). A fost retipărită în volum de fiul scriitorului, Luca I. Caragiale, în anul 1915. Aparţine, alături de ***O făclie de Paşte, Păcat, Grand Hâtel „ Victoria Română***unei serii literare noi, derivate din direcţia realistă a creaţiei scriitorului, naturalismul.

IPOTEZĂ

S ÎNCADRAREA IN

CURENT LITERAR

Prin afirmaţia: *‚JPictura mediului contemporan, a omului care îl reprezintă şi a chipului în care el se mişcă şi vorbeşte alcătuiesc obiectul artei lui I.L. Caragiale*", Tudor Vianu îl plasează pe prozator în succesiunea povestitorilor români de tip realist, deşi el depăşeşte cadrul acestui curent. Nuvela psihologică ***în vreme de război*** se află **la graniţa dintre creaţia realistă** (înfăţişează relaţia dintre mediu, personaj şi comportament, propunându-şi să dea cititorului impresia că universul ficţional este o oglindă exactă a realităţii) **şi** cea **naturalistă** (patologia în relaţie cu ereditatea şi mediul).

S

ARGUMENTARE

TEMĂ

Criticul literar Paul Zarifopol considera, în ***Prefaţa*** la ediţia I.L. Caragiale, ***Opere*** (1930), că **tema** nuvelei este „*istoria bucuriilor, grijilor şi spaimelor treptate ale unui cărciumar, până la deplina înnebunire, pentru o pricină de avere mare"*

In ***Istoria literaturii romane de la origini până în prezent*** (1941), G. Călinescu întărea această afirmaţie: *„…lăcomia lui* [Stavrache] *este aşa de mare şi ideea de a înapoia averea atât de chinuitoare, încât se produce în el o dramă neaşteptată. Ajuns la capătul ultim al încordării, înnebuneşte."*

Motivaţia transformării sale este depistată aşadar de ambii exegeţi, ca de mai toţi comentatorii ulteriori, în teama hangiului de a nu pierde averea rămasă de la fratele tâlhar. Dar, deşi **patima pentru bani** a personajului este în afara oricărei discuţii, **cauzele transformării sale psihice** sunt mai complexe.

s PERSPECTIVĂ NARATIVĂ

Unghiul din care sunt percepute întâmplările este al unui narator martor,. care descoperă alături <le cititor ceea ce se întâmplă. Este însă doar o aparenţă, căci naratorul ştie, evident, mai mult decât lasă a se vedea, păstrând controlul absolut asupra cititorului, şi dezvăluindu-i treptat informaţiile, astfel încât în niciun moment acesta să nu poată anticipa cursul acţiunii.

s CONSTRUCŢIA DISCURSULUI NARATIV

Textul este construit din **trei părţi,** fiecare dintre acestea alcătuite dintr-un număr de **secvenţe inegale** ca întindere, delimitate de autor fie prin blancuri (rânduri albe), fie prin asteriscuri, ceea ce face ca discursul narativ să apară fragmentat. Această modalitate permite însă naratorului să dinamizeze acţiunea, prin selectarea doar a acelor momente din viaţa protagonistului care se dovedesc a fi cu adevărat importante pentru evoluţia sa psihologică. Deşi scriitorul îşi subintitulează textul *schiţă*, termenul nu se referă la specie, ci doar subliniază faptul că *nuvela* îşi propune să *schiţeze* comportamentul personajului, selectând acele momente pe care le consideră semnificative pentru destinul său. Tocmai de aceea, **firul narativ este discon**tinuu, uneori zăbovindu-se îndelung asupra unor întâmplări care se derulează de-a lungul a doar câtorva ore şi trecându-se rapid peste intervale de luni şi chiar de ani, dacă în acel timp nu s-a întâmplat nimic important pentru a motiva transformarea protagonistului.

* RELAŢII SPAŢIALE ŞI TEMPORALE

Acţiunea se desfăşoară de-a lungul a circa cinci ani, în care este urmărită viaţa cârciumarului Stavrache. Totul începe în primăvara anului 1877 **(titlul** face aluzie la Războiul de Independenţă, dar vremurile tulburi conotează şi „tulburarea" psihică a cârciumarului), când Stavrache află pe neaşteptate ca fratele său, popa Iancu, este căpetenia unei bande de tâlhari care teroriza de ani buni întreaga regiune. *„Cetaşii fuseseră prinşi",* iar el scăpase printr-un noroc. Era însă doar o chestiune de timp până va fi şi el arestat şi de aceea caută salvarea la fratele său mai mare. Şi se pare că acesta chiar găseşte soluţia, sfatuindu-l să plece voluntar *„in război',* evident, sub o altă identitate, cea a *domnului Iancu* Georgescu, *„un tânăr foarte voinic, frumos şi curat, ras proaspăt - o înfăţişare demnă şi severă***". Stilul direct** alternează în această secvenţă cu **stilul indirect liber,** care, ca formulă mixtă de vorbire, permite „vocii" naratorului să interfereze cu vocea interioară a personajului. Este momentul în care se poate constata limpede trecerea de la perspectiva naratorului martor la cea a naratorului omniscient, care se va păstra până la sfârşitul nuvelei.

v TITLU s

ACŢIUNE

s CONFLICT

Conflictul este unul **interior,** în conştiinţa cârciumarului care înţelege că singurul mod de a stăpâni imensa avere a fratelui este ca acesta -să moară. Cauza *grijilor şi spaimelor sale* este aşadar tocmai contradicţia ce-i macină conştiinţa, între

dorinţa de a-şi ucide fratele şi reprimarea acesteia. în fond, **Caragiale** analizează aici cu mijloacele artei literare ceea ce psi-**hiatrii** numesc *complexul lui Ca in.*

S
SECVENŢE
NARATIVE
: S
ÎNCIPITUL
S PLANUL
HANGIULUI
S SOSIREA
CELOR
DOUA SCRISORI
V „VISE RELE"
* „M-A TRIMIS MAICA SÂ-I DAI DE UN BAN GAZ..."
S SOSIREA
FRATELUI

Incipitul este brusc (ev *abrupto*), oferind totuşi cititorului un minimum de informaţii necesare pentru înţelegea textului: loc, timp, personaje, intrigă.

Prima reacţie a lui Stavrache la mărturisirea fratelui este explozivă şi sinceră: „S<3 *fugi! să piei! să te-neci mai bine decât să puie mâna pe tine! în fundul ocnii iţi putrezesc oasele/"* Onoarea familiei a fost pătată şi vinovatul trebuie să ispăşească. Ispita banilor încă nu se manifestă. In schimb, sosirea voluntarilor, în plină noapte, este un moment esenţial în evoluţia raporturilor dintre fraţi. Timpul în care îşi serveşte muşteriii îi oferă hangiului răgazul necesar realizării unui plan, căci *,faţa i se luminează: înăuntrul frunţii a scânteiat o mare inspirafiune".* Aparent este vorba de a-l salva, în realitate, vom vedea ulterior, este momentul construirii planului „crimei perfecte".

Cele două secvenţe oferă confirmarea ipotezei de mai sus. Prima scrisoare îl tulbură, întrucât îi contrazice credinţa că fratele era *„pierdut de-a binelea*", aşa cum sperase când îl sfătuise să plece voluntar *„în război".* De aceea se şi „*închisese în odăiţă şi deschisese nervos plicul',* nu voia ca ochi străini să-i vadă reacţia. O speranţă însă tot îi mai rămâne, căci „*mototoli hârtia* [dar numai] *după ce privi bine data: în adevăr, scrisoarea era expeduită cu trei zile mai-nainte de luarea Plevnei. Dar acuma. ".* Cea de a doua scrisoare pare a-i oferi liniştea, căci îi vesteşte „*moartea pe câmpul de bătaie a sublocotenentului lancu Georgescu*". Şi va pleca *„repede"* la un avocat să afle cum poate intra cineva „*în stăpânirea averii unui frate bun pierdut, care n-are alt moştenitor".*

Cele două coşmaruri nocturne ale iui Stavrache par a fi provocate de incertitudinea privind moartea fratelui, chiar dacă cea de a doua scrisoare era, în fond, un fel de „certificat de deces". De ftceea ele conţin un element comun - fratele mai mare încearcă să-l ucidă pe mezin şi nu reuşeşte - şi o repli- că-laitmotiv — *Gândeai c-am mutit, neică?.* Este, de asemenea, semnificativ că mezinul apare în cele două, şi singure, ipostaze posibile: cea de ostaş *(sublocotenentul lancu* Georgescu) şi cea de ocnaş (popa lancu).

Rolul episodului, aparent tară legătură cu firul narativ principal, al venirii fetiţei sărmane după cumpărături modeste este de a demonstra enorma patimă pentru bani a hangiului. In acest moment, un amănunt anterior, *„suma de douăzeci şi cinci de lef* \ calculată cu precizie şi încasată de la grupul de voluntari tocmai în momentul când pusese la cale planul „uciderii" fratelui său, capătă o semnificaţie aparte. Omul atât de calculat, chiar şi în acele

momente speciale, cel care ţine socoteala şi unei bucăţi uscate de covrig şi care încearcă să înşele un copil chiar şi când trebuie să măsoare *„de un ban gaz şi de doi bani ţuică",* este capabil, desigur, de orice pentru *„o avere mare".*

Secvenţa sosirii reale a fratelui este asemănătoare cu acelea din vis, realizându-se tot în plan nocturn. Ca şi acolo, apariţia *„cainicului"* este neaşteptată. Ca şi acolo, încordarea hangiului sporeşte gradat şi rapid, iar naratorul punctează aceste momente cu precizie: *„hangiul ascultă", „hangiul zâmbi", „hangiul începu să râdă".* Şi tot ca acolo, încearcă să-şi ucidă fratele. Finalul nuvelei consemnează nebunia hangiului şi resemnarea mezinului: *„N-am noroc!",* recunoaşte el.

^ PERSONAJUL PRINCIPAL:

/ TRÂSĂTURI S

MIJLOACE ŞI

PROCEDEE DE CARACTERIZARE

S RELAŢII CU ALTE

PERSONAJE

Protagonistul nuvelei, Stavrache, cârc ¡umărul din Podeni, este o fire închisă, singuratică (nu are soţie şi nici copii), fără prieteni, singura sa pasiune fiind banii. O secvenţă sugestivă pentru conturarea firii lui este cea cu fetiţa sosită în miez de iarnă să cumpere *„de un ban gaz şi de doi bani ţuică".* Este neglijent în tratarea clienţilor *„pârliţi"* (pune ţuică în sticla de gaz şi gaz, în cea de ţuică), necinstit (nu măsoară bine), are o patimă anormală pentru bani (este capabil să înşele un copil: încearcă să fure chiar şi o fracţiune dintr-un ban; pe de altă parte, deşi fetiţa vrea să cumpere pe datorie mărfuri de valoare infimă, o serveşte totuşi, pentru că întrezăreşte un câştig cât de mărunt), este zgârcit (ţine seama de cele mai lipsite de valoare lucruri din prăvălie şi reacţionează violent pentru a-şi recupera „paguba", covrigul uscat pe care fetiţa îl văzuse uitat pe tejghea). Prin comparaţie putem bănui de ce anume ar fi capabil pentru o mare avere.

Consecinţele arghirofiliei (gr. „iubire de bani") în plan psihologic sunt redate în evoluţia lui Stavrache de la lăcomie, potrivită pentru un cârciumar, la frământări obsesive *(„o veni?... n-o veni?"),* halucinaţii, frică, groază şi până la nebunie, ceea ce ţine de naturalism. Cazul patologic este motivat de mediu, dar şi de ereditate, având în vedere că şi fratele Iancu e stăpânit de patima banilor, fiind tâlhar ca preot şi delapidator ca militar.

S ARTĂ NARATIVĂ

Tudor Vianu observă ca particularităţi ale artei narative: stilul indirect liber, oralitatea, descrierile de natură. Limbajul nuvelei, ca de altfel al scrierilor realiste îndeobşte, se caracterizează prin naturaleţe şi precizie. Limbajul personajelor nu iese în evidenţă în mod deosebit, fiind specific stilului colocvial, care presupune conversaţia liberă între persoane înrudite (sau cu un statut social apropiat, prieteni etc.). Totul este însă dublat de o extremă concizie, specifică de altfel întregii proze a lui Caragiale, în spiritul a ceea ce scriitorul exprimă sugestiv într-o

însemnare manuscrisă ce poate fi privită ca o adevărată deviză a sa: „Cu mare băgare de seamă la tot ce se poate suprima - cât de mult!"

CONCLUZIE

„Ceea ce pare să-l preocupe pe Caragiale este modul în care un om normal îşi pierde coerenţa sufletească sau mentală şi se năruie sub presiunea unor factori care, în definitiv, ne ameninţă pe toţi", afirmă Florin Manolescu. Din acest punct de vedere, nuvela *In vreme de război* se află **la graniţa dintre creaţia realistă** (care îşi propune să dea cititorului impresia că universul ficţional este o oglindă exactă a realităţii) **şi cea naturalistă** (ce se concentrează cu predilecţie asupra aspectelor dure, brutale, ale realităţii, a cazurilor patologice, reducând adeseori fiinţa umană la datele sale strict biologice).

(2) Aplicaţie realizată pe nuvela *Moara cu noroc* de Ioan Slavici.

ELEMENTELE TEXTULUI NARATIV

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI

IPOTEZA

Criticul George Călinescu evidenţiază, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, caracterul **realist** al prozei lui Slavici: *„...opera este remarcabilă. Cu percepţia justă numai când se aplică la viaţa ţărănească, ea nu idealizează şi nu tratează cazuri de izolare. [...] Limba... e un instrument de observaţie excelent în mediul ţărănesc".* Afirmaţia criticului surprinde câteva trăsături realiste: lipsa de idealizare a vieţii sociale rurale, tipicitatea personajelor, observaţia, specificul limbajului, care pot fi urmărite într-o proză **realistă** de analiză psihologică cum este nuvela *Moara cu noroc.*

Nuvela *Moara cu noroc* de Ioan Slavici este publicată în 1881, în volumul de debut *Novele din popor*, reprezentativ pentru viziunea autorului asupra lumii satului.

S CONTEXTUL OPEREI

S ÎNCADRAREA ÎN CURENT LITERAR ŞI ÎN SPECIE

S NUVELĂ REALISTĂ

ARGUMENTAREA

Moara cu noroc de Ioan Slavici este o nuvelă, adică o specie epică în proză, cu o construcţie riguroasă, un fir narativ central; personajele relativ puţine pun în evidenţă evoluţia personajului principal, complex, puternic individualizat.

Nuvela aparţine **realismului** clasic. **Trăsături realiste** sunt: tema, importanţa acordată banului, atitudinea critică faţă de aspecte ale societăţii (dorinţa de înavuţire), veridicitatea întâmplărilor, verosimilitatea intrigii şi a personajelor, obiec-

tivitatea perspectivei narative, personaje tipice (cârciumarul) în situaţii tipice, personajele fiind condiţionate de mediu şi epocă, repere spaţio-temporale precise, tehnica detaliului în descriere şi portretizare, dialogul viu, autentic, sobrietatea stilului cenuşiu, concis, fară podoabe. Tot de realism ţine şi interesul pentru analiza psihologică, realizată prin utilizarea modalităţilor de caracterizare a personajului şi de investigare psihologică (monologul interior, stilul indirect liber, scenele dialógale, auto-caracterizarea, notarea gesturilor, a mimicii), natura conflictului

S NUVELĂ PSIHOLOGICĂ

. • ir
(interior).

S TEMA NUVELEI

Tema susţine caracterul realist (oglindirea vieţii sociale), dar şi pe cel psihologic al nuvelei: efectele nefaste şi dezumanizante ale dorinţei de înavuţire, în contextul societătii

i , | »

ardeleneşti de la sfârşitul secolului al XlX-lea. Problematica nuvelei se poate stabili din mai multe perspective. Din perspectivă socială, nuvela prezintă încercarea lui Ghiţă de a-şi schimba statutul social, dar pentru asta se confruntă cu personajul antagonist, Lică Sămădăul (conflictul exterior). Scriitorul consideră că goana după avere zdruncină tihna sufletească şi duce la pierzanie, de unde perspectiva moralizatoare:. consecinţele dramatice ale setei de înavuţire. Din perspectivă psihologică, nuvela prezintă conflictul interior trăit de Ghiţă care este sfâşiat de dorinţe puternice, dar contradictorii: să rămână om cinstit, pe de o parte, şi să se îmbogăţească alături de Lică, pe de altă parte. Astfel, conflictul nuvelei este complex, de natură socială (confruntarea a două lumi cu mentalităţi diferite), psihologică şi morală (lupta dintre bine şi rău).

S CONFLICTUL

s PERSPECTIVĂ NARATIVĂ

în nuvela realistă se observă tendinţa de obiectivare a perspectivei narative, impersonalitatea naratorului, naraţiunea la persoana a IlI-a, atitudinea detaşată în descriere. Pe lângă perspectiva obiectivă a naratorului omniscient, intervine tehnica

s TEHNICA PUNCTULUI DE VEDERE

punctului de vedere în intervenţiile simetrice ale bătrânei, personaj episodic, dar care exprimă cu autoritatea vârstei mesajul moralizator al nuvelei. înainte şi după discursul narativ propriu-zis (în prolog şi epilog), bătrâna rosteşte cele două replici - teze ale nuvelei, privitoare la sensul fericirii şi la forţa destinului: „*Omul să fie mulţumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăţia, ci liniştea colibei tale te face fericit*" şi „[...] *aşa le-a fost data"*. Prin intenţia moralizatoare, dar şi prin construcţia simetrică, circulară (cuvintele bătrânei, descrierea drumului), nuvela este realist-clasică.

s CONSTRUCŢIA DISCURSULUI NARATIV ŞI A SUBIECTULUI

Titlul nuvelei este mai degrabă ironic. Toposul ales, cârciuma numită *Moara cu noroc* înseamnă de fapt *Moara cu*

^ TITLU

ghinion, Moara care aduce nenorocirea, pentru că uşurinţa câştigurilor de aici ascunde abateri etice grave (nelegiuirea şi crima).

s TIMP ŞI SPAŢIU

Acţiunea se desfăşoară pe parcursul unui an, între două **repere temporale** cu valoare religioasă: de la Sfântul Gheorghe până la Paşte. Deşi aici fixarea acţiunii în funcţie de repere religioase ţine mai degrabă de o influenţă a viziunii populare, în proza realistă indicii temporalităţii joacă un rol important în cronologia evenimentelor.

s STRUCTURA NARATIVĂ

Alcătuită din 17 capitole, nuvela are un subiect concentrat, cu deschideri bogate, o **structură narativă** complicată şi un ritm epic neomogen, cu modificări ale timpului povestirii. Acţiunea se desfăşoară prin continue acumulări şi izbucniri de tensiune epică, în deplină concordanţă cu frământările psihologice surprinse. înlănţuite temporal şi cauzal; faptele sunt credibile, verosimile. Efectul asupra cititorului este de iluzie a vieţii **(veridicitate)** şi de obiectivitate.

s VERIDICITATEA

s PREZENTAREA ACŢIUNII

Preceptul moral rostit de mama-soacră la începutul nuvelei reflectă înţelepciunea bătrânească, valorile tradiţionale, în opoziţie cu dorinţa de bunăstare materială a ginerelui Ghiţă, în contextul pătrunderii relaţiilor capitaliste în viaţa satului transilvănean. Cizmar sărac, dar onest, harnic şi muncitor, Ghiţă ia în arendă cârciuma de la Moara cu noroc, pentru a câştiga rapid bani. Iniţial, cârciumarul nu este un om slab, ci dimpotrivă, îşi asumă responsabilitatea destinului celorlalţi.

s MOMENTELE SUBIECTULUI

Cârciuma de la *Moara cu noroc* este aşezată la răscruce de drumuri, izolată de restul lumii, înconjurată de pustietăţi întunecoase. In **expoziţiune, descrierea drumului** care duce la

s EXPOZIŢIUNEA

Moara cu noroc, realizată în manieră realistă, prin **tehnica detaliului semnificativ,** şi **a locului** în care se află cârciuma, redă un peisaj - cadru obiectiv al acţiunii: *„De la Ineu drumul de ţară o ia, printre păduri şi peste ţarini, lăsând la dreapta şi la stânga satele aşezate prin colţurile văilor. Timp de un ceas şi jumătate drumul e bun; vine apoi un pripor, pe care îl urci, şi după ce ai coborât iar în vale, trebuie să faci popas, să adapi calul ori vita din jug şi să le mai laşi timp de răsuflare, fiindcă drumul a fost cam greu, iară mai departe locurile sunt rele".*

s INCIPIT, FINAL

Semnele părăsirii (vechea moară *„cu lopeţile rupte",* cele cinci cruci) anticipează destinul tragic al familiei. **Simetria incipitului cu finalul** se realizează prin descrierea drumului. Simbolistica iniţială a drumului se completează, **în final,** cu sugestia drumului vieţii care continuă şi după tragedia de la *Moara cu noroc: ,^Apoi ea luă copiii şi plecă mai departe*

Subiectul nuvelei îl constituie etapele şi efectele confruntării dintre protagonist, Ghiţă, şi antagonist, Lică.

Ghiţă se dovedeşte la început harnic şi priceput, iar primele semne ale bunăstării şi ale armoniei în care trăieşte familia nu întârzie să apară: *¿Sâmbătă de cu seară locul se deşerta şi Ghiţă, ajungând să mai răsufle, se punea cu Ana şi cu bătrâna să numere banii, şi atunci el privea la Ana, Ana privea la el, amândoi priveau la cei doi copilaşi, [...] iară sporul era dat de la Dumnezeu, dintr-un câştig făcut cu bine".*

S INTRIGA

Apariţia lui Lică Sămadăul la Moara cu noroc, şeful porcarilor şi al turmelor de porci din împrejurimi, care tulbură echilibrul familiei, constituie intriga. Desprins din această categorie a sămădăilor, Lică este individualizat printr-un portret realizat în mod direct de narator, în manieră realistă, prin utilizarea tehnicii detaliului, notarea amănuntului semnificativ: *„Lică, un om ca de treizeci şi şase de ani, înalt, uscăţiv şi supt la faţă, cu mustaţa lungă, cu ochii mici şi verzi şi cu sprâncenele dese împreunate la mijloc. Lică era porcar, însă dintre cei care poartă cămaşă subţire şi altfă ca floricelele, pieptar cu bumbi de argint şi bici de carmajin".*

Lică are un orgoliu de stăpân şi îşi impune încă de la început regulile: *99Eu sunt Lică Sămădăul... Multe se zic despre mine, multe vor fi adevărate şi multe scornite. [...] Eu voiesc să ştiu totdeauna cine umblă pe drum, cine trece pe aici, cine ce zice şi cine ce face, şi voiesc ca nimeni în afară de mine să nu ştie. Cred că ne-am înţeles!".* Ana intuieşte că Lică este un *„om rău şi primejdios"* şi îl avertizează pe Ghiţă.

S CONFLICTUL INTERIOR

Cu toate că îşi dă seama de pericol, Ghiţă nu se poate sustrage influenţei malefice pe care Lică o exercită asupra lui. In sufletul cârciumarului se declanşează conflictul interior între dorinţa de a rămâne om cinstit şi tentaţia de a se îmbogăţi alături de Sămădău.

Mai întâi, Ghiţă îşi ia toate măsurile de apărare împotriva lui Lică: merge la Arad să-şi cumpere două pistoale, îşi ia doi câini pe care îi asmute împotriva turmelor de porci şi angajează "încă o slugă, pe Marţi, *„un ungur înalt ca un brad".*

/ DESFĂŞURAREA ACŢIUNII

Desfăşurarea acţiunii se concentrează în jurul procesului înstrăinării c'ârciumarului fată de familie, analizat cu măiestrie de Slavici. Devine mohorât, violent, îi plac jocurile crude, primejdioase, are gesturi de brutalitate neînţeleasă faţă de Ana pe care o ocrotise până atunci, se poartă brutal cu cei mici. La un moment dat, Ghiţă ajunge să regrete că are familie şi copii, pentru că nu-şi poate asuma total riscul îmbogăţirii alături de Lică. Prin intermediul monologului interior sunt redate frământările personajului:

„Ei! Ce să-mi fac?... Aşa m-a lăsat Dumnezeu!... Ce să-mi fac dacă e în mine ceva mai tare decât voinţa mea? Nici cocoşatul nu e însuşi vinovat că are cocoaşe în spinare".

Datorită generozităţii Sămădăului, starea materială a lui Ghiţă devine tot mai înfloritoare, numai că omul începe să-şi piardă încrederea în sine. Tocmai de aceea devine tot mai atent la imaginea pe care lumea o are despre el. In proza lui Slavici, relaţia specific **realistă** între individ şi mediul din care provine ia forma relaţiei individ-colectivitate, care constituie *„cel rtlai important factor pentru menţinerea coerenţei interioare a individului*" (Magdalena Popescu). Ilustrativ în acest sens este felul în care Ghiţă defineşte cinstea: „*Cinstit nu e decât omul care a astupat gurile rele*

Dornic să facă avere, Ghiţă se îndepărtează de Ana şi devine treptat complicele lui Lică la diverse nelegiuiri: jefuirea arendaşului, uciderea unei femei şi a unui copil. Reţinut de poliţie, lui Ghiţă i se dă drumul numai pe *„chezăşie"*. Cârciumarul se aliază cu jandarmul Pintea, fost hoţ de codru şi tovarăş al lui Lică, pentru a-l da în vileag pe Sămădău. Ghiţă nu este însă sincer fată de Pintea, deoarece îi oferă dovezi ale vino- > văţiei lui Lică, numai după ce îşi poate opri jumătate din sumele aduse de acesta din urmă şi acest lucru îi va aduce pieirea. Ghiţă nu reuşeşte să fie onest până la capăt nici faţă de Lică, nici faţă de Pintea.

s PUNCTUL CULMINANT

Punctul culminant al nuvelei coincide cu momentul în care Ghiţă ajunge pe ultima treaptă a degradării morale. Dispus să facă orice pentru a se răzbuna, Ghiţă îşi aruncă soţia în braţele lui Lică, la sărbătorile Paştelui, lăsând-o la cârciumă în compania Sămădăului, în timp ce el merge să-l ^nunţe pe jandarm că Lică are asupra lui banii furaţi. Dezgustată de laşitatea soţului care se înstrăinase de ea şi de familie, Ana i se dăruieşte lui Lică, deoarece Lică e *„om",* pe când Ghiţă *„nu e decât muiere îmbrăcată în haine bărbăteşti*. Când se întoarce şi realizează acest lucru, Ghiţă o ucide pe Ana, iar el la rândul lui este ucis de Răuţ, din ordinul lui Lică.

s DEZNODĂ-MÂNTUL

Deznodământul este tragic. Un incendiu provocat de oamenii lui Lică mistuie cârciuma de la Moara cu noroc. Pentru a nu cădea viu în mâinile lui Pintea, Lică se sinucide, izbindu-se cu capul de un copac. Nuvela are un final moralizator, fiindcă *sancţionarea drastică a protagoniştilor e pe măsura faptelor săvârşite"* (Pompiliu Mareea). Singurele personaje care supravieţuiesc sunt bătrâna şi copiii.

/ PERSONAJE

în nuvelă, accentul nu cade pe actul povestirii, ci pe **complexitatea personajelor,** conferită de *„acel amestec de bine şi de rău ce se află la oamenii adevăraţi*". (G. Călinescu). Slavici este un observator imparţial al vieţii rurale, înzestrat cu un spirit realist desăvârşit, anticipând astfel tehnica lui Rebreanu. Naratorul delegat de autor pentru a relata întâmplările redă obiectiv şi detaşat destinul personajelor.

Ghiţă este cel mai complex personaj din nuvelistica lui Slavici, al cărui destin ilustrează consecinţele nefaste ale setei de înavuţire. Complexitatea şi „<*capacitatea de a ne surprinde în* ***mod* *convingător*" fac din Ghiţă un personaj** *„rotund".* **Personajul evoluează de la tipicitate, sub determinare socială (cârciu- marul dornic de avere), la individualizare, sub determinare psihologică şi morală. El parcurge un traseu sinuos al dezumanizării, cu frământări sufleteşti şi ezitări. Ezită între cele două căi simbolizate de Ana (valorile familiei, iubirea,** *liniştea colibei)* **şi de Lică (***bogăţia***, atracţia malefică a banilor). Se arată slab în faţa tentaţiilor şi sfârşeşte tragic.**

Lică rămâne egal cu sine, un *„om rău şi primejdios"***. In schimb, Ana suferă transformări interioare, care îi oferă scriitorului posibilitatea unei fine analize a psihologiei feminine.**

Personaj Secundar, jandarmul Pintea urmăreşte pedepsirea lui Lică pe căi legale, motiv pentru care se asociază cu Ghiţă.

Bătrâna şi copiii, personaje episodice, supravieţuiesc incendiului de la Moara cu noroc pentru că sunt singurele fiinţe inocente şi morale.

S MIJLOACE ŞI . PROCEDEE DE CARACTERIZARE

Naratorul obiectiv îşi lasă personajele să-şi dezvăluie trăsăturile în momente de încordare, consemnându-le gesturile, limbajul, prezentând relaţiile dintre ele (caracterizare indirectă). De asemenea, realizează portrete sugestive (caracterizare directă); detaliile fizice relevă trăsături morale sau statutul social (de exemplu, portretul Sămădăului). Sunt utilizate şi mijloace de investigaţie psihologică precum: scenele dialogate, monologul interior de factură tradiţională, monologul interior adresat, stilul indirect liber, notaţia gesticii, a mimicii şi a tonului vocii.

S LIMBAJUL PROZEI NARATIVE

Stilul nuvelei - sobru, concis, fără podoabe - este specific prozei realiste.

^STIL

S MODURI DE EXPUNERE

Modurile de expunere îndeplinesc o serie de funcţii epice în discursul narativ. Descrierea iniţială are, pe lângă rolul obişnuit de fixare a coordonatelor spaţiale şi temporale, funcţie simbolică şi de anticipare. Naraţiunea obiectivă îşi realizează funcţia de reprezentare a realităţii prin absenţa mărcilor subiectivităţii, prin impresia de stil cenuşiu. Dialogul contribuie la caracterizarea indirectă a personajelor, susţine veridicitatea relaţiilor dintre personaje şi concentrarea epică.

S REGISTRE STILISTICE

Limbajul naratorului şi al personajelor valorifică aceleaşi registre stilistice: limbajul regional, ardelenesc, limbajul popular, oralitatea. înţelesul clasic-moralizator al nuvelei este susţinut prin zicale şi proverbe populare sau prin replicile-sentinţe rostite de bătrână la începutul şi la sfârşitul nuvelei.

CONCLUZIE

Opera literară ***Moara cu noroc*** de Ioan Slavici este o nuvelă realistă, deoarece are ca trăsături: oglindirea vieţii sociale şi a vieţii de familie în satul transilvănean de la sfârşitul secolului al XlX-lea, efectele, în plan moral, ale pătrunderii relaţiilor capitaliste în mediul rural, importanţa acordată banului, crearea de personaje tipice, reprezentative pentru lumea ardelenească din perioada evocată, modalităţile de construcţie şi de investigare psihologică a personajelor, coordonatele conflictului, descrierile detaliate, sobrietatea stilului, veridicitatea.

I. CONCEPTUL OPERAŢIONAL

i

PERSONAJELE DIN PROZA REALISTA/DIN NUVELA REALISTA

II. COMPETENTA DE EVALUAT

i

• Analiza principalelor componente de structură, de compoziţie şi de limbaj specifice textului narativ (personajele, modalităţi de caracterizare a personajelor, tipuri de personaje).

• Explicarea relaţiilor dintre opere literare şi contextul în care au apărut.

Cerinţa:

Realizează un eseu în care să prezintă modalităţi de caracterizare a personajelor principale dintr-o nuvelă realist-psihologică/ dintr-o proză realistă studiată.

. SUGESTII DE REDACTARE

ELEMENTELE TEXF ULUI NARATIV

S PERSONAJELE ÎN NUVELA REALIST-PSIHOLOGICĂ

Aplicaţie realizată pe nuvela ***Moara cu noroc*** de Ioan Slavici,

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI

IPOTEZA

în nuvelă, accentul nu cade pe actul povestirii, ci pe complexitatea personajelor, conferită de *„acel amestec de bine şi de rău ce se află la oamenii adevăraţi*" (G. Călinescu). Slavici este un observator imparţial al vieţii rurale, înzestrat cu un spirit realist desăvârşit, anticipând astfel tehnica lui Rebreanu. Naratorul delegat de autor pentru a relata întâmplările redă obiectiv şi detaşat destinul personajelor.

Fiind o nuvelă realist-psihologică, în ***Moara cu noroc*** de Ioan Slavici conflictul central este cel moral-psihologic,

t

conflict interior al personajului principal, iar în caracterizarea şi individualizarea personajelor se utilizează tehnici de investigare psihologică. Alte trăsături realiste sunt: atitudinea critică faţă de aspecte ale societăţii (dorinţa de înavuţire), verosimilitatea intrigii şi a personajelor, obiectivitatea perspectivei narative, personajele sunt condiţionate de mediu şi epocă, tehnica detaliului în descriere şi portretizare, dialogul viu, limbajul autentic.

ARGUMENTARE

S TIPOLOGIA PERSONAJELOR

Ghiţă este cel mai complex personaj din nuvelistica lui Slavici, al cărui destin ilustrează consecinţele nefaste ale setei de înavuţire. Complexitatea şi „c*opacitatea de a ne surprinde în mod convingător*" fac din Ghiţă un personaj „„*rotund*" . Personajul evoluează de la tipicitate, sub determinare socială (cârciumarul dornic de avere), la individualizare, sub determinare psihologică şi morală. El parcurge un traseu sinuos al dezumanizării, cu frământări sufleteşti şi ezitări. Ezită între cele două căi simbolizate de Ana (valorile familiei, iubirea, *liniştea colibei)* şi de Lică (*bogăţia*, atracţia malefică a banilor). Se arată slab în faţa tentaţiilor şi sfârşeşte tragic.

Lică rămâne egal cu sine: un *om rău şi primejdios*. In schimb, Ana suferă transformări interioare, care îi oferă scriitorului posibilitatea unei fine analize a psihologiei feminine.

Personaj secundar, jandarmul Pintea urmăreşte pedepsirea lui Lică pe căi legale, motiv pentru care se asociază cu Ghiţă.

Bătrâna şi copiii, personaje episodice, supravieţuiesc incendiului de la Moara cu noroc pentru că sunt singurele fiinţe inocente şi morale.

S MIJLOACE ŞI PROCEDEE DE CARACTERIZARE

Naratorul obiectiv îşi lasă personajele să-şi dezvăluie trăsăturile în momente de? încordare, consemnându-le gesturile, limbajul, prezentând relaţiile dintre ele (caracterizare indirectă). De asemenea, realizează portrete sugestive (caracterizare directă); detaliile fizice relevă trăsături morale sau statutul social (de exemplu, portretul Sămădăului). Sunt utilizate şi mijloace de investigaţie psihologică precum: scenele dialogate, monologul interior de factură tradiţională, monologul interior adresat, stilul indirect liber, notaţia gesticii, a inimicii şi a tonului vocii.

S CARACTERIZAREA LUI GHIŢÂ

Ghiţă trăieşte o dramă psihologică concretizată prin trei înfrângeri, pierzând pe rând încrederea în sine, încrederea

[1] E.M. Forster, ***Aspectele romanului***, Editura pentrul Literatură Universală, Bucureşti, 1968.

ceLorlalţi şi încrederea Anei, soţia lui, în el. Consecinţele nefaste ale setei de înavuţire şi procesul înstrăinării de familie sunt magistral analizate de Slavici, autorul aducând în prim- plan conflictul dintre fondul uman cinstit al lui Ghiţă şi dorinţa de a face avere alături de Licã.

La început, *„cârciumarul este un ins energic, cu gustul riscului şi al aventurii*" . El hotărăşte schimbarea, luarea în arendă a cârciumii de la Moara cu noroc. Ghiţă este capul familiei pe care încearcă să o conducă spre bunăstare. Atâta timp cât se dovedeşte un om de acţiune, mobil, cu iniţiativă, lucrurile merg bine. Cârciuma aduce profit, iar familia trăieşte în armonie. **Bun meseriaş, om harnic, blând şi cumsecade,** Ghiţă doreşte să agonisească atâţia bani cât să-şi angajeze vreo zece calfe cărora să le poată da de cârpit cizmele oamenilor. Aspiraţia lui e firească şi nu-i depăşeşte puterile.

Apariţia lui Licã Sămădăul la Moara cu noroc tulbură echilibrul familiei, dar şi pe cel interior, al lui Ghiţă.

Cu toate că îşi dă seama că Licã reprezintă un pericol pentru el şi familia lui, nu se poate sustrage ispitei malefice pe care acesta o exercită asupra sa, mai ales că tentaţia îmbogăţirii, dar şi a existenţei în afara normelor etice sunt enorme: „*se gândea la câştigul pe care l-ar putea face în tovărăşia lui Licã, vedea banii grămadă înaintea sa şi i se împăienjeneau parcă ochii"*.

Cu toate acestea, Ghiţă îşi ia toate măsurile de precauţie împotriva lui Licã: merge la Arad să-şi cumpere două pistoale, îşi ia doi câini pe care îi asmute împotriva turmelor de porci şi angajează o slugă credincioasă, pe Marţi, *„un ungur înalt ca un brad*\

Din momentul apariţiei lui Licã, începe procesul iremediabil de înstrăinare a lui Ghitã faţă de familie. Gesturile,

» > ■

gândurile, faptele personajului, trădează conflictul interior şi se constituie într-o magistrală caracterizare indirectă. Naratorul surprinde în mod direct transformările personajului: Ghiţă devine „i*de tot ursuz", „se aprindea pentru orişice lucru de nimic", „nu mai zâmbea ca mai înainte, ci râdea cu hohot, încât îţi venea să te sperii de el",* iar când se mai juca, rar, cu Ana, *„îşi pierdea repede cumpătul şi-i lăsa urme vinete pe braţ"* **(caracterizare directă).** Devine *mohorât, violent*, îi plac jocurile crude, primejdioase, are gesturi de brutalitate neînţeleasă faţă de Ana, se poartă brutal cu cei mici.

La un moment dat, Ghiţă ajunge să regrete faptul că are familie şi copii şi că nu-şi poate asuma total riscul îmbogăţirii alături de Licã. Prin intermediul **monologului interior** sunt

[2] Magdalena Popescu, ***Ioan Slavici***, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1977.

redate gândurile şi frământările personajului, realizându-se in felul acesta autocaracterizarea: „Ei! Ce să-mi fac?... Aşa m-a lăsat Dumnezeu!... Ce să-mi fac dacă e în mine ceva mai tare decât voinţa mea? Nici cocoşatul nu e însuşi vinovat că are cocoaşe în spinare

Sub pretextul că o voinţă superioară îi coordonează gândurile şi acţiunile, Ghiţă devine laş, fricos şi subordonat In totalitate Sămădăului. In plus, se îndepărtează din ce în ce mai mult de Ana *(„îi era parcă n-a văzut-o demult şi parcă era să se despartă de dânsa*"), aruncând-o în braţele Sămădăului: *.Joacă, muiere, parcă are să-ţi ia ceva din frumuseţe*îi spune Ghiţă Anei, într-un rând.

Ghiţă este caracterizat în mod direct de Lică. Acesta îşi dă seama că Ghiţă e om de nădejde şi chiar îi spune acest lucru: *„Tu eşti om, Ghiţă, om cu multă ură în sufletul tău, şi eşti om cu minte: dacă te-aş avea tovarăş pe tine, aş râde şi de dracul şi de mumă-sa. Mă simt chiar eu mai vrednic când mă ştiu alături cu un om ca tine".* Totuşi Sămădăului nu-i convine un om pe care să nu-l ţină de frică şi de aceea treptat distruge imaginea celorlalţi despre cârciumar ca om onest şi cinstit. Astfel, Ghiţă se trezeşte implicat fară voie în jefuirea arendaşului şi în uciderea unei femei. Este închis şi i se dă drumul acasă numai *„pe chezăşie".*

La proces jură strâmb, devenind în felul acesta complicele lui Lică. Are totuşi momente de sinceritate, de remuşcare, când cere iertare soţiei şi copiilor: *Jartă-mă, Ano! îi zise el. lartă-mă cel puţin tu, căci eu n-am să mă iert cât voi trăi pe faţa pământului. Ai avut tată om de frunte, ai neamuri oameni de treabă şi ai ajuns să-fi vezi bărbatul înaintea judecătorilor*

Datorită generozităţii Sămădăului, starea materială a lui Ghiţă devine tot mai înfloritoare, numai că omul începe să- şi piardă încrederea în sine. Tocmai de aceea devine tot mai atent la imaginea pe care lumea o are despre el. în proza lui Slavici, relaţia specific realistă între individ şi mediul din care provine ia forma relaţiei individ-colectivitate, care constituie *y/cel mai important factor pentru menţinerea coerenţei interioare a individului* (Magdalena Popescu). Ilustrativ în acest sens este felul în care Ghiţă defineşte cinstea: „*Cinstit nu **e** decât omul care a astupat gurile rele...*" Individul este şi ceea ce crede lumea despre el că ar fi, iar ruperea de normele obştei *„apare mai totdeauna la Slavici ca premiză necesară a destrămărilor sufleteşti*

Axa vieţii morale a personajului este distrusă treptat; se simte înstrăinat de toţi şi de toate. Arestul şi judecata îi provoacă mustrări de conştiinţă pentru modul în care s-a purtat.

De ruşinea lumii, de dragul soţiei şi al copiilor, se gândeşte că ar fi mai bine să plece de la Moara cu noroc. începe să colaboreze cu Pintea, dar nu este sincer în totalitate nici faţă de acesta, ceea ce îl va pierde. Ghiţă îi oferă probe în ceea ce priveşte vinovăţia Sămădăului numai după ce îşi poate opri jumătate din sumele aduse de Licã.

Ultima etapă a degradării morale a lui Ghiţă are loc la sărbătorile Paştelui, când, orbit de furie şi dispus să facă orice pentru a se răzbuna pe Licã, îşi aruncă soţia, drept momeală, în braţele Sămădăului. Speră până în ultimul moment că se va produce o minune şi că Ana va rezista influenţei malefice a lui Licã. Dezgustată însă de laşitatea lui Ghiţă care se înstrăinase de ea şi de familie, într-un gest de răzbunare, Ana i se dăruieşte lui Licã, deoarece, în ciuda nelegiuirilor comise, Licã e „o/w", pe când Ghiţă *„nu e decât muiere îmbrăcată în haine bărbăteşti"*.

*„Sentimentul lui [Ghiţă] faţă de Ana e unul împărţit între vanitate masculină şi dragoste"**. De aceea, în momentul în care îşi dă seama că soţia l-a înşelat, Ghiţă o ucide pe Ana. La rândul lui, Ghiţă este ucis de Răuţ, din ordinul lui Licã.

Ghiţă depăşeşte limita normală a unui om care aspiră spre o firească satisfacţie materială şi socială. Patima pentru bani şi fascinaţia diabolică a personalităţii Sămădăului îl determină să ajungă pe ultima treaptă a degradării morale. Sfârşitul lui şi al celor care-l înconjoară este în mod inevitabil tragic.

*

CARACTERIZAREA LUI LICÂ SĂMĂDĂUL

Licã Sămădăul exercită asupra celorlalte personaje din nuvelă o fascinaţie diabolică. *„El reprezintă încarnarea unui principiu, singura personalizare directă şi expresă din literatura lui Slavici a «voinţei de putere»*" (Magdalena Popescu).

Caracterul tipic al lui Licã este susţinut de faptul că naratorul îl include într-o anumită categorie socială - aceea a păstorilor de porci - prin explicarea noţiunii de „*sămădău",* încă înainte de apariţia propriu-zisă a personajului: *„...sămădăul nu e numai om cu stare, ci mai ales om aspru şi neîndurat, care umblă mereu călare de la turmă la turmă, care ştie toate înfundăturile, cunoaşte pe toţi oamenii buni şi mai ales pe cei răi, de care tremură toată lunca..."*

Desprins din această categorie a sămădăilor, Licã este individualizat printr-un portret realizat în mod direct de narator, **în manieră realistă,** prin utilizarea **tehnicii detaliului, notarea amănuntului semnificativ:** *„Licã, un om ca de treizeci şi şase de ani, înalt, uscăţiv şi supt la faţă, cu mustaţa lungă, cu ochii mici şi verzi şi cu sprâncenele dese împreunate*

[3] **Magdaleoa Popescu, op. cit.**

la mijloc. Lică era porcar, însă dintre cei care poartă cămaşă subţire şi albă ca floricelele, pieptar cu bumbi de argint şi bici de carmajin"

Lică are un orgoliu de stăpân şi îşi impune încă de la început regulile, într-o scurtă autocaracterizare: *„JEu sunt Lică Sămădaul... Multe se zic despre mine, multe vor fi adevărate şi multe scornite. [...] Eu voiesc să ştiu totdeauna cine umblă pe drum, cine trece pe aici, cine ce zice şi cine ce face, şi voiesc ca nimeni în afară de*[K]*mine să nu ştie. Cred că ne-am înţeles!"*

Tot în mod direct îl caracterizează şi Ana, care intuieşte că Lică e *„om rău şi primejdios".* Însă cel mai exact îl caracterizează Pintea, un fost tovarăş de-al lui, care se făcuse jandarm tocmai pentru a se răzbuna pe Sămădău, fiindcă, în trecut îl trădase: *¡JEl are o singură slăbiciune, una singură: să facă, să se laude, să ţie lumea de frică şi cu toate aceste să rădă şi de dracul şi de mumă-sa. Să rădă de noi, Ghiţă, de noi."*

„Orgoliul lui [Lică] e unul de stăpân care nu doar îşi subordonează oamenii, dar se substituie destinului lor" . Bun cunoscător de oameni, Lică ştie cum să utilizeze slăbiciunile celorlalţi. Astfel, se foloseşte de patima lui Ghiţă pentru bani spre a-l atrage pe acesta în afacerile lui necurate şi apoi, pentru a-l dezarma pe cârciumar în totalitate şi pentru a-i anula personalitatea. Profită de fascinaţia pe care o exercită asupra Anei, determinând-o să i se dăruiască. De altfel, Ghiţă însuşi îi spune la un moment dat: „7w *nu eşti om, Lică, ci deavoP*\ Acest amestec de umanitate şi demonism, de cruzime şi mister, descinde din tipologia romantică, dar sobrietatea construcţiei personajului şi viziunea obiectivă ţin de realism.

Lică. marchează nefast destinul celor care intră în contact cu el, iar sfârşitul lui cumplit este pe măsura propriilor fapte.

s

CARACTERIZAREA ANEI

Şi Ana are un destin tragic, cu toate că ea întruchipează în familie duioşia, candoarea, inocenţa.

Portretul ei fizic este realizat în mod direct de către narator, prin intermediul unor adjective cu valoare de epitet: *yy Ana era fragedă şi subţirică, Ana era sprintenă şi mlădioasă".* Protejată întâi de mamă şi apoi de soţ, Ana trăieşte ca într-un clopot de sticlă. De aceea, la apariţia lui Lică, ea se cutremură *„ioarecum speriată »de bărbăţia înfăţişării lui".* Ana intuieşte pericolul şi îl avertizează pe Ghiţă. Stăpână pe sine, îi spune soţului răspicat şi hotărât: „— *Ghiţă!... Nu vorbi cu mine ca şi când ai avea un copil înaintea ta [...]. Fă cum ştii, dar eu îţi spun şi nu mă lasă inima să nu-ţi spun că Lică e om rău şi primejdios"*

[4] Magdalena Popescu, op. cit.

Caracterizarea indirectă se constituie treptat din gesturile, faptele, vorbele şi gândurile personajului. Ana încearcă să-l ajute pe Ghiţă, să-i pătrundă gândurile, dar acesta se înstrăinează treptat de ea şi o aruncă în braţele lui Lică, îndemnând-o mai întâi să joace cu el, că *„doar n-o să-i ia ceva din frumuseţe*". Jignită de lipsa de încredere pe care i-o arată Ghiţă şi, sperând că îi va stârni gelozia, începe să-i acorde din ce în ce mai multă atenţie lui Lică.

Dezgustată de laşitatea soţului care o lasă singură cu Lică şi pleacă la Ineu, Ana i se dăruieşte lui Lică într-un gest de răzbunare disperată. Ea îşi motivează astfel gestul: „*Tu eşti om, Lică, iar Ghită nu e decât muiere îmbrăcată în haine bărbăteşti, ba chiar mai rău decât aşa"*

In mod inevitabil, Ana sfârşeşte tragic, înjunghiată de Ghiţă, căruia-i strigă cu disperare că nu vrea să moară. înainte să-şi dea sufletul, simţindu-l pe Lică aproape, „*ea ţipă dezmierdată, îi muşcă mâna şi îşi înfipse ghearele în obrajii lui, apoi căzu moartă lângă soţul ei". Aceste ultime zvâcniri ale eroinei sugerează totul: ura şi dispreţul pentru soţul nedemn, setea de răzbunare, dar şi patima neostoită pentru Lică, conştiinţa vinovăţiei şi în acelaşi timp a nevinovăţiei."*

/ CONCLUZIE

CONCLUZIE

Prin particularităţile de realizare a personajelor din nuvela *Moara cu noroc*, prozatorul dovedeşte fineţe în observarea mişcării psihologice, în detectarea zonelor obscure ale psihicului uman.

„Slavici n-are nimic din spiritul de înfrumuseţare a vieţii rurale, atribuit mai târziu sămănătoriştilor. Ţăranii lui, observaţi fară cea mai mică părtinire, după metodul de mai târziu al lui Rebreanu, [...] adică cu acel amestec de bine şi de rău ce se află la oamenii adevăraţi." (G. Călinescu)

[5] Pompiliu Mareea, *loan Slavici*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968.

I. CONCEPTUL OPERAŢIONAL

i

ROMANUL - specie a genului epic în proză, cu acţiune mai complicată şi de mai mare întindere decât a celorlalte specii epice în proză, desfăşurată, de regulă, pe mai multe planuri, cu personaje numeroase.

Romanul tradiţional (doric) - Trăsături (N. Manolescu, ***Arca lui Noe***, vol. I, ***Doricul):*** **** ^vV'';'--.;'^***

• *„Romanul* ***tradiţional zugrăveşte o lume omogenă şi raţională, în care valorile obştei se dovedesc în stare să le integreze pe cele individuale; morala tuturor triumfă de obicei asupra moralei unuia singur (sau, mai bine, morala individului este una şi aceeaşi cu morala colectivităţii); personajul e un caracter, adică o unitate relativ stabiiă, indiferent de acţiunea în care se află prins, care-l confirmă sau îl infirmă, fară a-l modifica fundamental.";***

• ***„,romanul din secolul XIX, care la noi îşi atinge apogeul abia în deceniul al treilea al secolului XX";*** <

• ***„;romanul tradiţional, legaf de ascensiunea burgheziei, [...] răspunde idealurilor unei epoci încrezătoare şi este creator de mitologie.'[...] Preferă psihologiei, fapta; analizei, epicul; deşi dorinţa lui supremă e de a avea iluzia vieţii complete. Lumea lui e coerentă, vocaţia, autoritară.";***

• omniscienţa şi obiectivitatea naratorului; naraţiunea la persoana a 11l-a; focalizare zero;

• unicitatea perspectivei;

• personajul: preferinţa pentru tipuri, caractere, arhetipuri.

Romanul realist

E.M. Forster:***„JRomanul realist este istoria unui eşec".***

Trăsături:

• reprezentarea veridică a realităţii contemporane scriitorului, a societăţii sub determinismul social-economic (teme: banul, moştenirea, zestrea, parvenirea etc.); „iluzia vieţii"; verosimilitatea; obiectivitatea; lipsa de idealizare a realităţilor sociale, a vieţii de familie etc.; relaţiile dintre individ şi mediu;.

• observaţie socială şi psihologică; analiza psihologică şi sociologică;

• tipizarea, ca mijloc de generalizaré a fenomenelor vieţii într-o formă concretă; personaje tipice (pentru o categorie socială) în situaţii tipice; „specii sociale";

• complexitatea personajului; surprinderea lui în transformare (în relaţie cu mediul); individualizarea personajului prin fapte, limbaj, relaţii cu alte personaje etc.;

• tehnica detaliului, notarea amănuntului semnificativ; descrierile minuţioase (cadrul ambiant, vestimentaţia, fizionomia) au conotaţii în plan moral;

• rolul expoziţiunii (situarea exactă în timp şi spaţiu) - veridicitatea; structura închisă a romanului (simetria incipit - final; final închis; epilog);

• stil sobru, impersonal, obiectiv; atitudinea critică.

Repere ale evoluţiei prozei realiste:

• în paşoptism: elemente realiste (psihologia mulţimii) - ***Alexandru Lăpuşneanul*** de C. Negruzzi;

w
IP gl
1
î
¡H
hi
■I
ti 1
È

■ü

«

N

o <

* 'i.

ä *m* w.

a
9
1

O

f» «

J

< S Ä S

ra

w * 9

S

m

H
l
O

a

»

C

A

« F

m

II

i

<
I
y
M

un roman tradiţional de tip obiectiv, prin specificul relaţiei narator-personaj şi al naratorului (omniscient, omniprezent).

Opera literară ***Mara*** de loan Slavici este un roman realist, prin următoarele trăsături: tematică, obiectivitatea perspectivei narative (narator omniscient, omniprezent, detaşat), construirea personajelor in relaţie cu mediul in care acestea trăiesc, prezentarea unei lumi omogene şi a unor personaje tipice, tehnica detaliului semnificativ, absenţa idealizării, veridicitate, stil sobru. Problematica socială este de factură realistă: relaţia individ-colectivitate, în contextul pătrunderii relaţiilor capitaliste şi al dezvoltării târgurilor de provincie, a breslelor, în Ardeal, la sfârşitul secolului al XlX-lea. Romanul reflectă obiectiv şi verosimil o lume pestriţă şi totuşi omogenă, alcătuită din „*târgoveţi. breslaşi, adică negustori şi mică burghezie*" , cu problemele de convieţuire religioasă generate de coexistenţa mai multor etnii. Sunt prezente în roman forme narative asimilate de tradiţia literară realistă, precum tema banului sau cea a văduvei, a femeii voluntare.

Naratorul din *Mura* este, aşa cum observă Nicolae Manolescu, un martor ironic, perfid, insinuant. Naraţiunea este realizată la persoana a 11l-a, dar nu exclude analiza psihologică. Prin utilizarea largă a stilului indirect liber şi contaminarea limbajului naratorului de limbajul personajelor, naratorul depăşeşte cadrul omniscienţei: *„Stilul indirect liber, mai modern, manifestă o perspectivă subiectivă decisă, înlăturând neajunsul vorbirii interioare prea coerente: limbajul se mulează pe o psihologie, izvorăşte dintr-o reacţie trăită, păstrdndu-i intactă şovăiala confuză'".*

Tema romanului este prezentarea eforturilor unei femei văduve diritr-un târg transilvănean, Radna, de a obţine o poziţie socială privilegiată între micii negustori ai locului, prin hărnicie şi perseverenţă, pentru a asigura un trai mai bun copiilor săi, Persida şi Tricâ. în acest roman, autorul consideră banul o valoare pozitivă, iar energia întreprinzătoare a eroinei un fapt foarte stimabil De asemenea, *Mura* poate fi citit atât ca roman de familie, cât şi ca bildungsroman.

Deşi titlul romanului putea fi *Capiii Murei,* deoarece *personajul central ca frecvenţă a apariţiilor şi intensitate a preocupărilor este Persida*' (Magdalena Popescu), Nicolae Manolescu susţine că: *Jn realitate insă romanul este mai ales romanul Murei, Persida însăşi nejiind decât o Mară juvenilă, pe cale de a lua cu vârsta, obiceiurile şi înfăţişarea mamei sale"*

[1] NtcoUr Monoic*, u, *Arta tui* vol I. *Doru ui* fed. Minerva, Bucureşti, 1980. l SivoUc Manele*, u, op cit

S **CONSTRUCŢIA DISCURSULUI NARATIV**

Romanul este alcătuit din 21 de capitole ce poartă câte un titlu semnificativ.

S **PLANURI NARATIVE**

O trăsătură realistă este condiţionarea destinului personajelor de *mediu, epocă, ereditate*. Nicolae Manolescu susţine, în lucrarea ***Arca lui Noe***, prezenţa a două naraţiuni principale în roman, legate prin alternanţă: „«*-romanul» zgârceniei grijulii a Marei şi romanul iubirii dintre Persida şi Naţl. Mult mai scurt, episodul revoltei lui Trică ar fi putut constitui la rândul lui, un roman Toate au ca element comun studierea aşa zicând pe viu a mecanismelor care reglează comportamentul indivizilor în colectivităţi restrânse şi oarecum închise".* Viaţa de familie a Persidei este prezentată în alternanţă cu viaţa lui Trică în familia lui Bocioacă, starostele cojocarilor. Succesiunea secvenţelor narative este realizată prin înlănţuire.

S ÎNLĂNŢUIRE, ALTERNANTĂ

Acţiunea romanului debutează în manieră realistă cu portretul personajului principal, care dă şi titlul romanului, Mara.

S **CONSTRUCŢIA SUBIECTULUI** S **EXPOZIŢIUNE**

Tot în expoziţiune este prezentat şi mediul; zona de interferenţă dintre sat şi oraş, un târg ardelenesc de la sfârşitul secolului al XlX-lea, situat pe valea liniştită a Mureşului, Radna, lângă Lipova şi destul de aproape de Arad. Unele întâmplări se petrec la Lipova, iar altele la Arad sau la Viena. Ocupaţiile personajelor aparţin lumii târgoveţilor: Mara e precupeaţă, Hubăr e măcelar, Bocioacă e cojocar, iar cei tineri vor avea ocupaţii asemănătoare.

A S **SPAŢIUL ROMANESC**

Cele câteva capitole introductive o au în centru pe Mara. Rămasă văduvă cu doi copii mici, neavând mai nimic de pe urma răposatului soţ, Bârzovanu, munceşte din greu ca precupeaţă la Radna pentru a le asigura un viitor mai bun copiilor ei, Persida şi Trică: *„Dar lucrul cel mare e că Mara nu-ţi iese niciodată cu gol în cale; vinde ce poate şi cumpără ce găseşte; duce de la Radna ceea ce nu găseşti la Lipova ori la Arad şi aduce de la Arad ceea ce nu găseşti la Radna ori la Lipova."*

Principala motivaţie a muncii neobosite a Marei o reprezintă copiii. „*Când împarte surplusul în trei părţi egale, ei îşi rezervă o bătrâneţe asigurată, iar copiilor o existenţă care s-o răscumpere şi s-o răzbune pe-a ei."* (Magdalena Popescu) Simbolică pentru echilibrul afectiv al Marei, între dragostea pentru copii şi iubirea de bani, este existenţa celor trei ciorapi în care eroina îşi păstrează economiile.

• Mara doreşte ca Persida să fie o preoteasă bogată, frumoasă, respectată, într-o parohie îndestulată, iar Trică să devină starostele cojocarilor. De aceea Persidei îi asigură, cu minimum de efort financiar, o bună educaţie la călugăriţe, în grija maicii Aegidia, iar pe Trică îl dă ucenic la un cojocar. Numai că destinul este deasupra planurilor şi vanităţilor Marei.

S

INTRIGA

Intriga romanului intervine în momentul în care Persida îl zăreşte, de la fereastra mănăstirii catolice, pe băiatul măcelarului Anton Hubăr, Hubărnaţl. Persida trăieşte primii fiori ai dragostei şi autoanaliza îi vădeşte imposibilitatea de a-şi preciza sentimentul, Slavici prelucrând aici mitul zburătorului. Este vorba de o pasiune subită, de o dragoste la *~rima vedere, condiţionată însă de o triplă interdicţie, aşa cum observă Magdalena Popescu: etnică, socială şi de incompatibilitate a temperamentelor. Tot ca o interdicţie a iubirii poate fi considerată şi diferenţa religioasa dintre ei. încălcarea interdicţiilor constituie conflictul romanului. *

S

PRECIZAREA CONFLICTELOR

Conflictul erotic este surprins de George Câlinescu: *„Sentimentul **se strecoară la început ca un simplu capriciu, se îndreptăţeşte cu mila şi devine în sfârşit jăratic mistuitor"*** Conflictul erotic se manifestă, pe de o parte, exterior, intre Persida şi comunitatea ce nu-i acceptă iubirea pentru Naţl, iar pe de altă parte, interior, în sufletul Persidei, între datorie şi iubire. *Jntreg **zbuciumul ei este cuprins între respectarea valo**rilor **generale, obşteşti, impuse de tradiţie, şi simţirea pentru** Naţl, **egoistă, individualistă***(Nicolae Manoiescu).

Magdalena Popescu identifică două posibile surse de conflict, specific realiste în ceea ce o priveşte pe Mara: copiii şi banii, iubirea materni şi iubirea aurului. Mara strânge bani sub pretextul că face acest lucru pentru copiii ei. în realitate, face acest lucru pentru prestigiul pe care banul i-l conferă în comunitate. Pe Trică l-ar putea răscumpăra de la stagiul militar obligatoriu, dar lasă pe alţii să plătească pentru el şi îl determină în felul acesta să plece la război. Pe fiica ei nu o ajută cu bani atunci când are nevoie, nu-i constituie zestrea reală, ca să poată fi recunoscută ca egală şi nu ca tolerată în căsnicie.

Se poate vorbi şi de un conflict în ceea ce-l priveşte pe Trică (revolta), dar mai slab conturat.

/

DESFĂŞURAREA ACŢIUNII

Acţiunea se concentrează, mai ales, în jurul iubirii dintre Persida şi Naţl. ***Jnsuşirea esenţială a lui Slavici este** însă de a **analiza dragostea***" (George Câlinescu), deşi nu crede în împlinirea prin iubire. Iniţial, ambii se vor împotrivi sentimentelor care-i stăpânesc. Sperând ci o va putea uita pe fiica Marei, Naţl pleaci In lume să-şi împlinească anii de cilitorie necesari pentru a pătrunde în breasla micelarilor. între timp, Persida este curtati de un pretendent acceptat de familie şi de comunitate, teologul Codreanu. Tânăra face inşi dovada unei abilităţi neaşteptate, de femeie cu experienţa vieţii, cum remarci Nicolae Manoiescu, şi-l respinge firi jigniri inutile. Cind Naţl îşi loveşte tatii, e alungat din casa pirinteasci şi ajunge de batjocura

oraşului, Persida hotărăşte să fugă cu el, să-şi asume un destin similar cu al lui, din dragoste şi responsabilitate morală.

Persida şi Naţl sunt cununaţi în secret de Codreanu şi pleacă la Viena. Naţl însă se va revolta împotriva soţiei care, protejându-l, renunţând la tot pentru el, îl aşază pe o poziţie inferioară ei. Reîntorşi în ţară, cei doi sunt încă izolaţi de comunitate. îşi deschid un birt, la Sărărie, a cărui responsabilitate şi-o asumă Persida, îndeplinind muncile cele mai umile. Viaţa lor de familie decade în vulgaritate, iar Persida este bătută, batjocorită de Naţl în faţa prietenilor şi a slugilor. Persida îşi arată suferinţa, cere ajutorul fratelui său, umblă pe străzi căutându-şi mama. Naşterea copilului lor domoleşte spiritele. Persida îşi acceptă soţul aşa cum este, iar Naţl se maturizează şi îşi recunoaşte greşelile, fără ca iubirea romantică de odinioară să renască* Botezul copilului, în rit catolic, împacă familia Marei şi pe aceea a măcelarului Hubăr.

Celălalt plan, mai puţin conturat, îl are în centru pe Trică. Ajuns calfa la Bocioacă, starostele cojocarilor, Trică devine obiectul pasiunii Martei, soţia lui Bocioacă. Influenţat de Marta, Bocioacă îi va plăti lui Trică răscumpărarea de la stagiul militar obligatoriu, cu toate că şi Mara ar fi putut face acest lucru, dar refuzase din zgârcenie. Nevrând să fie dator nimănui, Trică se dă singur la Verbonc, angajându-se voluntar pentru războiul imperiului din Italia. Va reveni însă de pe front, rănit, maturizat şi va deveni maistru cojocar.

Romanul se încheie brutal, cu uciderea bătrânului Hubăr de către fiul său natural, Bandi. Unii critici au dezaprobat acest final, dar este totuşi motivat de estetica naturalistă *prin ereditate, căci Bandi e copilul unei nebune*" (George Călinescu).

f DEZNODĂ-MÂNTUL

Destinele individuale se proiectează într-o lume redată realist, prin aspecte monografice ale târgului românesc din Ardeal, de la sfârşitul secolului al XIX-lea. Scene precum târgul de la Arad, culesul de vie ori probele impuse de bresle pentru un viitor meşter sunt pagini de mare forţă evocatoare şi cu valoare de document.

S ASPECTE MONOGRAFICE

Cele două personaje principale din roman sunt Mara şi Persida. „A/ara *e* ***un*** *caracter, Persida* ***un*** *destin; prima în seamnă stabilitate şi forţă, cealaltă devenire semnificativă şi exemplarci\ afirmă Magdalena Popescu.*

George Călinescu vede în Mara *„tipul comun al femeii de peste munţi şi în genere al văduvei, întreprinzătoare şi apri- ge">* iar Nicolae Manolescu o consideră *prima femeie capitalist din literatura noastr3* Personaj tipic, Mara este personaj

realist şi prin faptul că „e un produs al mediului [...]. Părerea lui Slavici că mediul social joacă un rol primordial în viaţa oamenilor trebuie reţinută..." (Pompilu Mareea, Ioan Slavici)

s **PERSONAJELE**

s **MODALITĂŢI DE CARACTERIZARE A PERSONAJELOR**

s **TRĂSĂTURI**

Mara, precupeaţa de la Radna, domină întregul roman prin forţa ei, prin pregnanţa trăsăturilor şi prin complexitate. Este energică, voluntară, calculată, optimistă. Trăsăturile ies la iveală prin caracterizare indirectă, din vorbele, gesţurile, faptele şi gândurile eroinei.

Portretul ei fizic, realizat în mod direct de narator la începutul romanului, în manieră realistă, prin acumularea detaliilor, sugerează masivitate, stabilitate: *„Muiere mare, spătoasă, greoaie şi cu obrajii bătuţi de soare, de ploi şi de vânt, Mara stă ziua toată sub şatră, în dosul mesei pline de poame şi de turtă dulce"*. Sufletul ei este dominat de două pasiuni: copiii şi banii.

In ceea ce o priveşte pe fiica Marei, Persida, ea *„nu este* - aşa cum observă N. Manolescu - *decât o Mară juvenilă, pe cale de a lua Cu vârsta; obiceiurile şi înfăţişarea mamei sale"*.

Există însă şi anumite deosebiri între ele. Persida vede viaţa ca pe o succesiune de datorii, asceze şi reprimări. Spre deosebire de optimismul Marei, Persida are o perspectivă tragică asupra realităţii, izvorâtă probabil şi din educaţia religioasă.

s **LIMBAJUL PROZEI NARATIVE, STILUL**

Autorul le tratează diferit şi din punct de vedere stilistic: Mara este descrisă prin ironie, în stil indirect liber, Persida e tratată în registrul serios şi grav. Cu toate acestea, *„Mara şi Persida nu sunt în opoziţie şi nici în conflict. Ele se subînţeleg una pe cealaltă în existenţa prezentă, trecutul presupune o legătură de filiaţie, viitorul una de devenire. Căci Persida tinde să ajungă asemănătoare Marei, preluând probabil de la ea acele trăsături care o'pot face aptă pentru viaţă"* (Magdalena Popescu).-

s **STIL INDIRECT LIBER**

Stilul narativ este sobru, impersonal.

Stilul indirect liber, utilizat în portretizare şi analiza psihologică, generează ambiguitate artistică, deoarece naratorul pendulează între identificarea cu personajul şi detaşarea oarecum ironică de acesta: *„A rămas Mara, săraca, văduvă cu doi copii, sărăcuţii de ei, dar era tânără şi voinică şi harnică şi Dumnezeu a mai lăsat să aibă şi noroc."*

s **MODURI DE EXPUNERE**

Modurile de expunere îndeplinesc o serie de funcţii epice în discursul narativ şi susţin realismul romanului. Descrierea este cel mai adesea subiectivă şi reconstituie într-o manieră documentară universul social prezentat. De asemenea, conferă iluzia vieţii în desfăşurare şi reflectă simpatia scriitorului faţă de valorile lumii evocate. Naraţiunea are funcţia de reprezentare a realităţii şi aceea de semnificare. Dialogul susţine veridi-

citatca şi concentrarea epică. Scenele dialogate contribuie la „ analiza psihologică a personajelor.

CONCLUZIE

Opera literară ***Mara*** de loan Slavici este un roman realist, prin temă, prin perspectiva narativă omniscienţă, prin prezentarea unei lumi omogene şi a unui anumit tip de personaje, prin stilul impersonal şi sobru. în viziune realistă, sunt înfăţişate relaţiile dintre comunitate (socială, etnică, religioasă) şi individ, dintre părinţi şi copii, dintre soţi, dar şi aspecte ale psihologiei feminine (iubirea maternă şi iubirea pasiune).

în ***Istoria literaturii române de la origini*** *până in pre**zent***, George Călinescu raportează valoarea romanului la contextul epocii şi la evoluţia genului: *, ¡Pentru epoca in care a apărut,* ***Mara*** *trebuia să însemne un eveniment, şi astăzi, privind înapoi, romanul acesta apare ca un pas mare în istoria genului. [...] Cu mult înaintea lui Rebreanu, Slavici zugrăvise puternic sufletul ţărănesc de peste munţi şi cu atâta dramatism, încât romanul este aproape o capodoperă*

I. Conceptul operaţional

Personajele din romanul realist

II. Competenţa de evaluat

• Analiza principalelor componente de structură, de compoziţie şi de limbaj specifice textului narativ (personajele, modalităţi de caracterizare a personajelor, tipuri de personaje).

• Explicarea relaţiilor dihtre opere literare şi contextul în care au apărut.

Cerinţa:

• Realizează un eseu în care să prezinţi modalităţi de caracterizare a personajelor principale dintr-un roman/ dintr-o proză realistă studiată.

III. SUGESTII DE REDACTARE

Aplicaţie realizaţi pe romanul ***Mara*** de loan Slavici.

ELEMENTELE TEXTULUI NARATIV

F CONTEXT

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI

IPOTEZĂ

Publicat în volum în 1906, *Mara* este considerat de criticul Şerban Cioculescu *„cel mai bun roman al nostru înainte de Ion"*. Dincolo de diversitatea aspectelor sociale surprinse în roman, Slavici înfăţişează în viziune realistă psihologia şi comportamentul feminin, ca şi efectele pasiunilor asupra celor două personaje principale, mama şi fiica, Mara şi Persida, care se dovedesc în final ipostaze/ vârste ale aceluiaşi prototip: Mara matură - Mara juvenilă.

/ **ASPECTE ALE REALIZĂRII UNUI PERSONAJ DE ROMAN REALIST**

ARGUMENTARE

Acţiunea romanului se desfăşoară pe mai multe planuri narative, avand personaje numeroase. In funcţie de rolul lor în acţiune, personajele realiste sunt puternic individualizate, construite cu minuţiozitate (biografia, mediul, relaţiile motivate psihologic) sau portretizate succint. Sunt personaje tipice pentru o categorie socială, cu o evoluţie condiţionată de mediu şi epocă.

V PERSONAJE PRINCIPALE

Specia literară privilegiază personajul (principal) a cărui evoluţie constituie obiectul romanului. De aceea personajele sunt construite dintr-un ansamblu de trăsături redate în mod direct (portret, biografíe, stare civilă, statut social) şi indirect (fapte, gesturi, atitudini, gânduri, limbaj, raporturi cu alte personaje). Naratorul omniscient lasă personajele să-şi dezvăluie trăsăturile în momente de încordare, consemnându-le atitudinile pe parcursul evoluţiei conflictului.

S TRÀSÀTURILE PERSONAJELOR

Cele două personaje principale în jurul cărora se construieşte acţiunea romanului sunt Mara şi Persida. *„Mara e un caracter, Persida un destin; prima înseamnă stabilitate şi forţă, cealaltă devenire semnificativă şi exemplară*

George Călinescu vede în *Mara Jipul comun al femeii de peste munţi şi în genere al văduvei, între-prinzătoare şi aprige, la care apare proporţia aceea de zgârcenie şi de afecţiune maternă, de hotărâre bărbă-tească şi de sentiment al slăbiciunii femeieşti*iar Nicolae Manolescu o consideră *prima femeie capitalist din literatura noastră*Personaj tipic, Mara este personaj realist şi prin faptul că „i *un produs al mediului.*

„Mara e asemenea arborelui vieţii, e viaţa însăşi, pătimaşă, puternică, rea, lacomă, generoasă, vorade şi darnică;

Magdalena **Popescu, op. cit.** " Pompiliu **Mareea, op. cit.**

animată de tensiunile cele mai obscure, dar şi îndrumată de elanurile cele mai nobile; neiertătoare, aspră, severă şi blândă"[7]

S MIJLOACE/ PROCEDEE DE CARACTERIZARE

Mara, precupeaţa de la Radna, domină întregul roman prin forţa ei, prin pregnanţa trăsăturilor şi prin complexitate. Rămasă văduvă de tânără şi săracă, statut social dezavantajat, Mara trebuie să găsească mijloacele materiale de a-şi crească copiii şi de a-şi câştiga prin forţe proprii respectul comunităţii. Are o fire energică, voluntari, optimistă, trăsături care ies la iveală prin intermediul caracterizării indirecte, din vorbele, gesturile, faptele şi, uneori, din gândurile eroinei.

Portretul ei fizic, realizat la începutul romanului, în mod direct de către narator, în manieră realistă, prin acumularea detaliilor, sugerează masivitate, stabilitate: *„Muiere mare, spătoasă, greoaie şi cu obrajii bătuţi de soare, de ploi şi de vânt, Mara stă ziua toată sub şatră, în dosul mesei pline de poame şi de turtă dulce*". Oamenii o consideră,*procletă muiere".*

/ PRECIZAREA ŞI EXEMPLIFICAREA TRASATURILOR

Sufletul ei este dominat de două pasiuni: copiii şi banii. Simbolică pentru echilibrul afectiv al Marei, între dragostea pentru copii şi iubirea de bani, este existenţa celor trei ciorapi în care eroina îşi păstrează economiile: „*unul pentru zile de bătrâneţe şi pentru înmormântare, altul pentru Persida şi al treilea pentru Trica*[n]\ Există ceva din psihologia avarului în felul în care Mara strânge banii la ciorap şi amână să se despartă de ei (scena de la botezul copilului Persidei), comparabil cu personajul moş Costache (*Enigma Otiliei).* Avariţia lor este, însă, umanizată de dragostea pentru copii.

Astfel, ea vrea ca Persida să fie o preoteasă bogată, frumoasă, respectată, într-o parohie îndestulată, iar Trică să devină starostele cojocarilor. „*Mara hrăneşte o «viziune» a viitorului ca pe o,compensaţie a prezentului. Copiii nu sunt ai ei, ci ea într-un viitor al devenirii, care se va desfăşura aşa cum visează, simte şi hotărăşte Mara"*[8] De aceea Persidei îi asigură, cu minimum de efort financiar, o bună educaţie la călugăriţe, dând-o în grija maicii Aegidia, iar pe Trică îl dă ucenic la un cojocar. Numai că destinul este deasupra planurilor şi vanităţilor Marei.

Când trebuie să facă o investiţie mai importantă, ca de exemplu arendarea podului de peste Mureş, Mara ia bani din ciorapul destinat Persidei, fapt ce ilustrează zgârcenia, sugerată şi de gesturile care însoţesc punerea banilor la păstrare: *„Când poate să pună florinul ea-l sărută, apoi rămâne aşa, singură, cu banii întinşi pe masă, stă pe gânduri şi începe în cele din urmă să plângă".*

---

[7] Magdalena Popescu, op. cit.
[8] Idem.

Zgârcenie dovedeşte Mara şi faţă de propriii copii. Pe Trică l-ar putea răscumpăra de la stagiuî militar obligatoriu, dar lasă pe alţii să plătească pentru el şi îl determină în felul acesta să plece la război, iar pe fiica sa nu o ajută cu bani atunci când are nevoie, nu-i constituie zestrea reală, ca să poată fl recunoscută ca egală şi nu ca tolerată în căsnicie.

S RELAŢIILE CU CELELALTE PERSONAJE

Mara strânge bani sub pretextul că sunt pentru copiii ei. In realitate, ea tezaurizează banii pentru prestigiul pe care aceştia i-l conferă în faţa comunităţii: *„Banul este un mijloc de consideraţie şi stimă, dar şi de echilibru psihologic."*

Inventivă, Mara găseşte totdeauna modalitatea de a depăşi impasurile financiare generate de datoria maternă. O determină pe maica Aegidia s-o ţină pe Persida la mănăstire şi să-i ofere o educaţie aleasă aproape gratis, iar pe cojocarul Bocioacă îl convinge să plătească scutirea lui Trică de armată.

Banul îi conferă mândrie Marei şi îi asigură respectul celorlalţi: *„Nu-i vorba, tot Mara cea veche era, tot soioasă, tot nepieptănată, şi nici că i-ar fi şezut altfel. Vorbea însă mai apăsat, se certa mai puţin, călca mai rar şi se ţinea mai drept decât odinioară. Se simte omul care are şi-l vezi cât de acolo pe cel ce se simte. Creşteau dar şi ciorapii deodată cu copiii"*

S PARALELĂ MARA PERSIDA

Orgoliul Marei ia forma mândriei de a-şi fi făcut stare prin munca ei şi a orgoliului matern. *„Tot n-are nimeni copii ca mine",* repetă personajul în diverse ocazii de-a lungul romanului. *biruitoare, văduva devine o femeie onorabilă, prin bogăţie, dar şi prin exemplul pe care chiverniseala ei îl oferă altora. A scos bani din afaceri şi şi-a crescut copiii: ce altceva i s-ar putea cere?",* notează Nicolae Manolescu. Ca mai toate personajele lui Slavici, Mara are nevoie de recunoaşterea celorlalţi, pe care ştie să-i *„domine chiar şi prin umilinţă"* (N. Manolescu).

In ceea ce o priveşte pe fiica Marei, Persida, *„ea nu este* - aşa cum observă Nicolae Manolescu - *decât o Mară juvenilă, pe cale de a lua cu vârsta, obiceiurile şi înfăţişarea mamei sale".* Caracterul de bildungsroman vizează maturizarea Persidei, transformarea ei din adolescenta care încalcă din iubire interdicţiile sociale, în femeia măritată/ mama acceptată de familie şi de comunitate.

Există însă şi anumite deosebiri între ele. Persida vtde viaţa ca pe o succesiune de datorii, asceze şi reprimări. Spre deosebire de optimismul Marei, Persida are o perspectivă tragică asupra realităţii, izvorâtă probabil şi din educaţia religioasă.

Pompiliu Mareea, op. cit.

/ MIJLOACE/
PROCEDEE DE CARACTERIZARE PERSIDA

Autorul le tratează diferit şi din punct de vedere stilistic: Maca este descrisă prin ironie, în stil indirect liber, Persida e tratată în registrul serios şi grav. Cu toate acestea, *„Mara şi Persida nu sunt în opoziţie şi nici în conflict. Ele se subînţeleg una pe cealaltă în existenţa prezentă, trecutul presupune o legătură de filiaţie, viitorul una de devenire. Căci Persida tinde să ajungă asemănătoare Marei, preluând probabil de la ea acele trăsături care o pot face aptă pentru viaţă."*

Caracterizarea directă a Persidei de către celelalte personaje surprinde la începutul romanului puritatea fetei. In capitolul ***Primăvara***, de exemplu, perspectiva naratorului asupra Persidei îi este atribuită Marei, în stil indirect liber: *„Prea i se făcuse fata fată, şi nu mai ştia ce să facă cu dânsa. înaltă, lată-n umeri, plină, rotundă şi cu toate aceste subţire s-o frângi din mijloc; iar faţa ei ca luna plină, curată ca floarea de cireş şi albă..."*

Maica Aegidia consideră că Persida este *„o adevărată minune", „ un adevărat giuvaer de femeie".*

Maturizarea Persidei aduce transformări vizibile, mai ales din momentul când deschide un birt la Sărărie. Ea începe să-şi piardă gingăşia şi să semene din ce în ce mai mult cu Mara, iar naratorul redă în mod direct transformarea: *„femeie greu muncită, se perduse încetul cu încetul înfăţişarea ei aleasă şi gingaşe; ridicând ciuberele de apă şi oalele de la foc, mutând mesele de la un loc la altul, punând mâna la toate, ea se făcuse mai voinică, mai ţeapănă, dar totdeodată şi mai nodoroasă oarecum [...].*

Trăind mereu cu slugi proaste şi cu lume adunată în cârciumă, ea perduse încetul cu încetul şi gingăşia sufletului.

Dacă s-ar fi văzut ea însăşi pe sine cu ochii de odinioară, ar fi rămas cuprinsă de spaimă şi ar fi strigat: «Ah! Tare am căzut, Doamne!» [...] floarea se ofilise şi începea a-şi scutura foile."

Caracterizarea indirectă$_v$care se desprinde din fapte, vorbe, gesturi şi relaţia cu celelalte personaje scoate la iveală trăsăturile ei morale. Orgolioasă, ca şi Mara, şi înzestrată cu un puternic simţ al datoriei („*Mai întâi Dumnezeu, apoi părinţii tăi şi după aceştia ceilalţi binefăcători ai tăi"),* Persida încearcă iniţial să-şi reprime sentimentele pentru Naţl. Cu toate acestea rămâne credincioasă iubirii pe care o simte pentru fiul lui Hubăr şi, înţeleaptă, refuză politicos cererea în căsătorie a teologului Codreanu. Insă atunci când Naţl îşi loveşte tatăl, e alungat din casa părintească şi ajunge de

Magdalena Popescu, op. cit.

batjocura oraşului, Pcrsida se arată devotat! omului iubit şi hotărăşte sâ-şi asume un destin similar cu al lui, asurhându-şi răspunderea morală: ***J4-aş fi vrednică de lumina zilei, dacâ l-aş părăsi şhtu când toţi ti nedreptăţesc***

încercările prin care trece până la momentul tmpicârii din final sunt cauzate de încălcarea, din iubire, a interdicţiilor impuse de comunitate.

Dacă Mara „e ***un produs aI mediului***[9] căruia i se adaptează, criticul Pompiliu Mareea apreciază că: „N-o ***mână, In dragoste, nlciun fel de calcule, ea Învinge printr-o mare stăpânire de sine fi un rar devotament. [...] Persida îşi depă-şeşte net mediul e un personaj superior***

CONCLUZIE

Fin observator al efectelor iubirii asupra psihologiei feminine, în romanul *Mara*$_t$ Slavici conduce conflictul dintre pasiune şi datorie în plan moral.

PRELUNGIRI ALE ROMANTISMULUI ŞI ALE CLASICISMULUI

I. DELIMITĂRI TERMINOLOGICE ŞI CONTEXTUALE

Poezia ultimului deceniu al secolului al XlX-lea este profund marcată de creaţia lui Mihai Eminescu, ceea ce face posibilă apariţia epigonismului eminescian, cum este cazul lui Al. Vlahuţă. Apariţia poeţilor ardeleni George Coşbuc, Octavian Goga şi St.O. losif a constituit o Schimbare de tonalitate şi a revigorat lirica românească. Satul românesc, suferinţa celor mulţi, peisajele solare, alături de particularităţile de la nivelul lexicului sau al prozodiei (neoclasice), constituie trăsături ale poeziei cultivate. Din linia impusă de aceşti poeţi va evolua tradiţionalismul interbelic.

Poezia lor nu aparţine unui nou curent literar, ci reflectă o serie de prelungiri ale romantismului şi ale clasicismului.

George Coşbuc reprezintă tendinţa clasicizantă; el revigorează idila şi baladescul şi cultivă un „*lirism obiectiv, reprezentabil, o poezie teatrală*" (G. Călinescu), o *Jirică a rolurilor*" (Tudor Vianu). Opera sa constituie o monografie lirică a satului transilvănean.

Octavian Goga surprinde realităţile aceluiaşi univers rural, dar în cheie tragică, la antipodul idilismului şi optimismului coşbucian. Trăsături ale liricii acestui tribun al neamului său sunt: romantismul mesianic şi profetic, jalea metafizică, plânsul şi lacrima ca simboluri ale suferinţei colectivităţii asuprite, portrete colective (.***Plugarii,*** *Clăcaşii*) sau figuri semnificative din lumea satului (preotul, dascălul, învăţătoarea, lăutarul).

Orientările literare ale epocii (care aduc revigorarea unui romantism provincial şi ţărănesc), sămănătorismul şi poporanismul, pledează pentru tematica rurală, dar confundă etnicul cu esteticul.

Clasicismul e un curent cultural care a impus, în literatură, canoane de conţinut şi de formă, promovând interesul pentru natura umană (caractere), impunând ordinea, armonia şi rigoarea: regula celor trei unităţi (de loc, de timp şi de acţiune) şi puritatea genurilor literare; cultul pentru adevăr şi natural; cultul pentru virtuţi morale şi de conştiinţă, de unde rezultă caracterul moralizator al operei literare; trăsături puternice de caracter: vitejia, demnitatea, generozitatea, avariţia, laşitatea, demagogia etc.; stilul sobru, grav.

Romantismul e mişcarea artistică ce introduce noi categorii estetice (urâtul, grotescul, macabrul, fantasticul) şi noi specii literare (elegia, meditaţia, poemul filozofic). Trăsături: exprimarea unor idei sau sentimente puternice, personaje excepţionale

acţionând în împrejurări excepţionale, cultivarea specificului naţional, valorificarea istoriei, a folclorului, a frumuseţilor naturii. Modalitatea stilistică specifică este antiteza. Motive şi teme romantice: luna, noaptea, izvorul, lacul, ruinele, fantomele, visul, codrul, cosmosul etc.

II. COMPETENŢE DE EVALUAT

• Analiza elementelor de compoziţie şi^de limbaj în textul poetic.
• Explicarea relaţiilor dintre opere literare şi contextul cultural în care au apărut acestea (prelungiri ale clasicismului şi ale romantismului).

Cerinţă:
• Scrie un eseu de 2-3 pagini, în care să prezinţi trăsături ale unei poezii în care se regăsesc prelungiri ale romantismului şi ale clasicismului. [9]

III. SUGESTII DE REDACTARE

Pentru realizarea eseului, se valorifică textul poeziei ***De Demult***... de Octavian Goga:

Tot mai rar s-aud în noapte clopotele de la strungă...
Patru inşi la popa-n casă ţin azi sfat de vreme lungă.

Intr-un sfeşnic ard pe masă două lumânări de ceară,
Plin de grije, peană nouă moaie popa-n călimară:

„ Patru juzi din patru sate, de la Murăş mai la vale,
Cu supunere se-nchină astăzi înălţimii-tale,

Luminate împărate! Scriem carte cu-nstristare, Ne-au
luat păşunea domnii, fără lege şi-ntrebare...

Semne-aveam, şi-n miezuine le-au fost pus de mult bătrânii,
De pe când în ţara asta numai noi eram stăpânii...

Nu mai sunt acum pe câmpuri, toate le-a sfărâmat duşmanul,
Şi pe Ionuţ al Floarei ni l-au prăpădit, sărmanul.

Ne mor vitele-n ogradă şi ni-e jale nouă foarte
Şi,-nălţate împărate, noi n-am vrea să facem moarte!

Dar ne vrem moşia noastră, vrem şi pentru mort dreptate!
Ale înălţimii-tale slugi supuse şi plecate,

CURENTE CULTURALE/ LITERARE IN SEC. XIX - ÎNCEPUTUL SEC. XX

Am trimis această carte şi, precum ca să se ştie,
Scris-am eu, popa Istrate, în ziua de Sfânt-IIie.
Iar noi patru juzi cu toţii nu ştim slova şi scrisoarea,
Punem degetul pe cruce şi-ntărim şi noi plănsoarea"

La fereastră-s zori de ziuă şi pătrund încet în casă,
Juzii, treji de gânduri grele, stau cu coatele pe masă.

O nădejde luminează feţele nemăngăiete:
A-ntărit scrisoarea popa; la tot colţul o pecete.

Moş Istrate se ridică şi, cu mâna tremurată,
Pune cartea în năframă, de trei ori împăturată...

înţolit de drum, jitarul Radu Roată se iveşte,
Vechi căprar din cătănie, ştie carte pe nemţeşte.

El aşază-n sân răvaşul şi sărută mâna popii, Juzii-i
strâng o dată mâna, le mijesc în gene stropii.

Stau cu popa-n pragul porţii, ochii lor spre drum se-ndreaptă,
Când, cu traista subsuoară şi toiagu-n mâna dreaptă,

In sclipirea dimineţii, care rumeneşte satul, Radu
Roată pleacă-n lume, cu scrisoare la-mpăratul.

ELEMENTELE TEXTULUI S CONTEXT

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI

IPOTEZĂ

Opera poetului ardelean Octavian Goga cuprinde volumele: *Poezii* - 1905, *Ne cheamă pământul* - 1909, *Din umbra zidurilor* - 1913, *Cântece fără ţară* - 1916. Creaţia lui aduce un suflu nou în lirica românească a vremii, după cum afirmă şi criticul Mircea Popa: *¡Poezia lui O. Goga aduce în contextul lirismului contemporan* [perioada 1900-l918], *o mutaţie de substanţă, un timbru unic, inconfundabil, profund original. O. Gogă reprezintă pentru poezia românească, şi mai ales pentru cea transilvăneană, momentul depăşirii impasului epigonic post-emi- nescian şi o organizare a spaţiului poetic autohton. Raportul dintre tradiţie şi inovaţie este folosit într-un chip surprinzător de original şi adeseori cu o materie poetică nouă, ceea ce-i permite*

să topească într-o alchimie proprie şi limbajul cărţilor vechi, populare şi religioase, şi experienţa eminesciană, şi tradiţia locală ardelenească, patriotică şi realist-populară prin excelenţă Poezia ***De demult***.. face parte din volumul ***Ne cheamă pământul***, fiind reprezentativă pentru universul liricii lui Octavian Goga printr-o serie de trăsături: romantismul mesianic, tonalitatea elegiacă, imaginea satului stăpânit de jale, suferinţele unei colectivităţi asuprite, sentimentul înstrăinării, arta portretului (preotul).

s **TRĂSĂTURILE LIRICII LUI GOGA**

/

s **SPECIE**

/TEMA

ARGUMENTARE

Poezia ***De demult***este o elegie inspirată din realităţile satului transilvănean de la începutul secolului al XX-lea.

Tema poeziei este naţională şi socială: imaginea satului stăpânit de jale, nefericirea tragică a unei comunităţi exprimată într-o scrisoare. In cadrul dezvoltării temei, apar chipuri reprezentative pentru lumea satului: popa, cei patru Juzi'V primari, mesagerul (fosta cătană Radu Roată).

Tema corespunde intenţiei poetului de a construi o monografie lirică a satului transilvănean, de a vorbi în numele colectivităţii (lirismul obiectiv): *„JEu am pornit în literatură de la o idee monografică a unui sat: am crezut că satul reprezintă prin sine unitatea organică a sufletului acestui popor; [...] să dau deci monografia sufletească a satului, cu toate frământările lui$_t$ cu tot ce e zvârcolire în el."*

s

COMPOZIŢI E S TITLUL

Titlul poeziei este format dintr-o construcţie adverbială, *„J)e demult....*", care sugerează evocarea, rememorarea unor fapte şi a unor personalităţi. în acelaşi timp, adverbul narativizează, fiind şi un element constitutiv al cronotopului.

S INCIPIT

Versul-incipit *„Tot mai rar s-aud în noapte clopotele de la strungă..."* are rolul de a institui o atmosferă de taină, întărită de regimul nocturn. Incipitul (de tip *captatio benevolentiae)* orientează lectura cititorului şi asigură intrarea treptată în starea lirică. Atât titlul, cât şi incipitul fac parte din recuzita romantică.

Textul este organizat în patru secvenţe, în care liricul se îmbină cu narativul, cu relatarea de evenimente, aflate într-un raport de succesiune temporală.

s **STRUCTURA POEZIEI**

s **SECVENŢE POETICE**

Prima secvenţă (versurile l-4) aminteşte prin subtemă şi prin portretul moral al preotului de clasicismul românesc, în cadrul căruia a fost valorificată gândirea creştină familiară poetului de la Răşinari. Versurile: *„Patru inşi la popa-n casă ţin azi sfat de vreme lungă./ într-un sfeşnic ard pe masă două lumânări de ceară,/ Plin de grije, peană nouă moaie popa-n călimară"* stilizează cina cea de taină. Preotul satului, care scrie plângerea-scrisoare în numele juzilor, deci al colectivităţii, este un factor de mobilizare a conştiinţelor şi un depozitar al nădejdilor.

s **ELEMENTE CLASICE ŞI ROMANTIC E**

Secvenţa a doua (versurile 5-20) valorifică stilul epistolar, tot de factură clasicistă. Formula de introducere: *‚JLuminate împărate* /", conţinutul şi formula de încheiere: *„Scris-am eu, popa Istrate, în ziua de Sfănt-Ilie./ Iar noi patru juzi cu toţii nu ştim slova şi scrisoarea,/ Punem degetul pe cruce şi-ntărim şi noi plânsoarea*amintesc de rigoarea formală impusă de curentul clasicist. Patru juzi se adresează autorităţii statale supreme, împăratul, denunţând nedreptăţile, abuzurile, uciderea, cu sobrietate şi cumpătare, spre a-i cere să le facă dreptate: *„Ne-au luat păşunea domnii, fără lege şi-ntrebare*...". Sfârşitul epistolei are caracter profetic, aceasta fiind scrisă în ziua de Sf. Ilie, prorocul pedepsitor, cel revoltat împotriva stăpânirii.

Componenta patriotică şi atitudinea acestor figuri simbolice ale satului: *„Şi, -nălţate împărate, noi n-am vrea să facem moarte!/ Dar ne vrem moşia noastră, vrem şi pentru mort dreptate/", „De pe când în ţara asta numai noi eram stăpânii..."* aparţin romantismului, iar tonalitatea de jale şi revoltă conferă timbrul liric specific lui Octavian Goga.

Secvenţa a treia (versurile 2l-24) este o prelungire a celei de a doua secvenţe, faţă de care aduce elemente de opoziţie. Imaginarului nocturn îi ia locul cel diurn, casei ca spaţiu al recluziunii i se opune fereastra, simbol al deschiderii şi al perspectivei: „*La fereastră-s%zori de ziuă şi pătrund încet în casă".* Versul *„O nădejde luminează feţele nemăngâiete*" este construit pe vechea concepţie romantică a credinţei în izbăvire.

Secvenţa a patra (versurile 25-34) conţine ultimul episod din ceremonialul trimiterii mesajului la împărat. Elementele tradiţionale: *năframă, traista, toiagul*, cuvintele care denumesc funcţii şi grade: *căprar, jitar, popa, împăratul*, ritualul despărţirii redat cu ajutorul unor cuvinte şi structuri lingvistice cu valoare simbolică, precum: *„cu mâna tremurată„le mijesc în gene stropii", „feţele nemăngâiete*", susţin tonalitatea mesianică şi contribuie la reconstrucţia unei biografii afective a neamului românesc.

Discursul liric construit la persoana a treia sugerează absenţa intimităţii şi tendinţa de generalizare proprie clasicismului. Eul liric are capacitatea de disimulare, vorbind în numele unei colectivităţi reprezentată simbolic de instanţe precum: *patru juzi, popa Istrate, jitarul Radu Roată, Ionuţ al Floarii.* Fluenţa şi ' armonia discursului valorifică ritmul inconfundabil al doinei şi al baladei populare.

Lirismul devine obiectiv şi se produce o estompare a eului în spaţiul liric, care înlocuieşte confesiunea din arta poetică ***Rugăciune,*** fară a se diminua autenticitatea trăirii. Dimpotrivă, vocea lirică exprimă în tonalitate mesianică *„nu o frântură din*

plânsul celor mulţi, ci chiar plânsul însuşi" (Mircea Popa), jalea metafizică.

S **TEHNICI DISCURSIVE**

Gradaţia ascendentă a discursului epistolar, de factură clasicistă, se realizează prin mijloace lexicale şi prozodice.

S **LIMBAJ ŞI EXPRESIVITATE**

Limbajul poetic, extras din folclor, din istorie şi din religie, este profetic, evocator, solemn, cu accente biblice şi arhaice: *„.sfeşnic,peana nouă", „l-au prăpădit", „slova", „rA-ntărit scrisoarea popa: la tot colţul o pecete."* Forţa de expresie stă, printre altele, şi în nuanţele metaforice, subtile ale limbii vechi redescoperite de Octavian Goga. Simplitatea şi sobrietatea stilului se îmbină armonios cu muzicalitatea şi savoarea vorbirii populare: *„JEl aşază-n sân răvaşul şi sărută mâna popii,/Juzii strâng o dată mâna, le mijesc în gene stropii."*

Se observă, ca mijloace ale expresivităţii poetice, regimul special al verbelor, care, prin timpul prezent narativ şi timpul prezent istoric, contribuie la crearea impresiei de generalizare şi propune o perspectivă sincronică: timpul evenimentelor, timpul narării şi timpul lecturii intră în consonanţă cu acest timp integrator (D. Irimia): *s-aud, ard, se-nchină, pătrund.* Verbele la timpul trecut, perfect compus - *au luat, au fost pus, au prăpădit, am trimis* - au rol de evocare, indicând o acţiune încheiată, *„...ale cărei ecouri sunt încă vii în sufletul nostru"* (I. Iordan).

S **FIGURI DE STIL**

Amestecul de sobrietate şi patetism al stilului poetic propriu lui Goga se obţine prin utilizarea unor propoziţii exclamative *„Şi,-nălţate împăratenoi n-am vrea să facem moarte!",* apoziţii în care numele proprii au valoare de simbol *„eu, popa Istrate", Jitarul Radu Roată [...]/ Vechi căprar din cătănie",* inversiuni *„Scris-am eu...",* epitete „r*Luminate împărate", „cu mână tremurată",* metafore şi simboluri 9vs*clipirea dimineţii, care rumeneşte satul", noaptea, fereastra, zori de ziuă,* dar şi dislocări sintactice expresive: *„Când, cu traista subsuoară şi toiagu-n mâna dreaptăJ In sclipirea dimineţii, care rumeneşte satul,/ Radu Roată pleacă- n lume, cu scrisoare la-mpăratul".*

S **VERSIFICAŢIE**

Poezia are 34 de versuri, organizate în 17 distihuri (strofe de câte două versuri). Versurile, cu sonorităţi folclorice, sunt construite în metru de 16 silabe, cu rimă împerecheată şi ritm iambic, specific tonului nostalgic al textului.

CONCLUZIE

Poezia ***De demult...*** de Octavian Goga ilustrează modul particular, în care literatura română a topit, într-un creuzet unic, trăsăturile clasicismului şi ale romantismului. Neoromantică prin caracterul evocator, mesianic şi profetic, prin profunzimea şi autenticitatea trăirilor, prin componenta patriotică şi revolută, prin tonul elegiac, prin cultivarea imaginii poetului angajat, ea rămâne, însă, clasică prin viziunea morală şi monografică a satului transilvănean, prin armonia discursului cu inflexiuni folclorice.

CURENTE CULTURALE/ LITERARE ÎN SECOLUL XIX - ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX

ÎNCEPUTURILE MODERNISMULUI. SIMBOLISMUL

I. DELIMITĂRI TERMINOLOGICE ŞI CONTEXTUALE

CURENTUL LITERAR - SIMBOLISMUL

Definiţie. Context istoric

Curent literar modernist, apărut ca o reacţie împotriva poeziei retorice a romanticilor şi a impersonalităţii reci a parnasienilor.

Jean Moréas publică, la 18 septembrie 1886, în suplimentul literar al ziarului *Le Figaro*, o scrisoare intitulată *Le Symbolisme*, devenită manifestul literar al noii mişcări şi în care propune numele curentului simbolist. Ulterior întemeiază împreună cu Gustave Kahn revista *Le Symboliste*. Numele propus de Moréas se va impune în faţa celeilalte denumiri a orientării moderniste, lansate de gruparea lui Paul Verlaine, „decadenţii", şi de revista *Le Décadent* (1886).

Trăsături/ principii estetice

Poezia simbolistă este exclusiv o poezie a sensibilităţii pure. Poetul simbolist nu este interesat nici de poezia naturii în sine, nici de poezia socială, nici de poezia de idei.

Obiectul poeziei simboliste îl constituie stările sufleteşti nelămurite, confuze, care, neputând fi formulate clar, sunt transmise pe calea sugestiei.

Sugestia este folosită drept cale de exprimare a corespondenţelor/ a legăturilor ascunse dintre lucruri, prin cultivarea senzaţiilor coloristice, muzicale, olfactive, uneori în imagini complexe (sinestezii).

Mallarmé: *numi un obiect înseamnă a suprima trei sferturi din plăcerea pe care ţi-o dă un poem, plăcere care constă în bucuria de a ghici încetul cu încetul; să sugerezi iată visul nostru*

Cultivarea simbolului are, de asemenea, o importanţă majoră în cadrul acestui curent. Utilizat în poezia anterioară (de pildă, la romantici) pentru a exprima, a lămuri, a materializa o idee sau un sentiment (simbolul explicit), la simbolişti, funcţia simbolului rămâne aceea de a sugera (simbol implicit).

înclinaţia către stări sufleteşti nedefinite, predispoziţia pentru reverie, visare reprezintă alte trăsături ale poeziei simboliste.

SIMBOLISMUL • ION MINULESCU

Un element definitoriu al poeziei simboliste îl reprezintă **căutarea muzicalităţii exterioare,** obţinută nu numai prin ritmuri şi rime perfecte, ci mai ales prin repetiţia obsedantă a unor cuvinte, a anumitor vocale sau a **refrenului.**

Pentru crearea sugestiei, simboliştii folosesc adeseori **versul liber,** care exprimă nestingherit de rigorile prozodiei mişcările intime ale sentimentului poetic **(muzica interioară);** Paul Verlaine: „*Muzica înainte de toate*".

Simboliştii au predilecţie pentru anumite **teme şi motive:** iubirea, nevroza, târgul provincial ca element al izolării, natura ca loc al corespondenţelor.

Reprezentanţii de seamă ai curentului simbolist **în Franţa** sunt: precursorul Charles Baudelaire, autorul poeziei *Corespondenţe,* considerată o adevărată artă poetică pentru simbolismul francez, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine (autorul manifestului literar *Art poétique),* Stephane Mallarmé.

Simbolismul s-a manifestat **în literatura română** aproape sincronic cu simbolismul european, avându-l ca teoretician pe Alexandru Macedonski, conducător **al** cercului de la revista *Literatorul.* Iniţial respins de reprezentanţii Junimii, de scriitorii de la *Contemporanul,* ca şi de orientările tradiţionaliste (sămănătorismul şi poporanismul), simbolismul românesc s-a impus prin poeţi reprezentativi, după anul 1900: Dimitrie Anghel, Ştefan Petică, Ion Minulescu şi George Bacovia.

II. COMPETENŢA DE EVALUAT

- Analiza elementelor de compoziţie şi de limbaj în textul poetic.
- Explicarea relaţiilor dintre opere literare şi contextul cultural în care au apărut acestea (simbolismul).
- Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare studiate.

Cerinţă:
- Scrie un eseu în care să prezinţi trăsăturile simboliste ale unei poezii studiate.

III. SUGESTII DE REDACTARE

Pentru realizarea eseului, se valorifică textul poeziei *Acuarelă* de Ion Minulescu:

In oraşu-n care plouă de trei ori pe săptămână

Orăşenii, pe trotuare,
Merg ţinându-se de mână,
Şi-n oraşu-n care plouă de trei ori pe săptămână,
De sub vechile umbrele, ce suspină
Şi se-ndoaie,
Umede de-atâta ploaie,
Orăşenii pe trotuare
Par păpuşi automate, date jos din galantare.

In oraşu-n care plouă de trei ori pe săptămână Nu răsună pe trotuare Decât paf ii celor care merg finându-se de mână, Numărând In gând Cadenţa picăturilor de ploaie. Ce coboară din umbrele, Din burlane Şi din cer Cu puterea unui ser Dătător de viaţă lentă, Monotonă, Inutilă Şi absentă... in oraşu-n care plouă de trei ori pe săptămână Un bătrân şi o bătrână - Două jucării stricate — Merg ţinându-se de mână...

ELEMENTELE TEXTULUI POETIC

/ CONTEXTUL OPEREI

*** ESTETICA SIMBOLISTA**

S TITLUL

STRUCTURA ŞI CONȚINUTUL ESEULUI

IPOTEZA

Lirica lui Ion Minulescu aparţine unui simbolism exte**rior,** absenţa profunzimii fiind trăsătura definitorie. *„J*a el estetismul caracteristic simboliştilor pare aşa de evident încât nu mai trebuie dovedit nimic."* (Nicolae Manolescu, ***Metamorfozele poeziei)***

Poezia ***Acuarelă*** de Ion Minulescu este inspirată din refugiul poetului la Huşi din 1916 şi dedicată soţiei sale, dar apare în volumul ***Strofe pentru faptele diverse*** din 1930. Banalitatea faptului divers, oraşul şi ploaia, motivează includerea poeziei in volum.

ARGUMENTARE

Poezia ***Acuarelă*** se încadrează în estetica simbolistă prin: folosirea simbolurilor şi a corespondenţelor, motivul ploii, mediul citadin conturat, marcat de monotonie, banalitate, repetabilitate, starea de spleen, vagul, utilizarea laitmotivului, a versului refren, a sinesteziei, supleţea versului obţinută prin eliberarea lui de rigidităţile ritmice și de tirania rimei, muzicalitatea exterioară şi interioară.

Titlul poeziei ***Acuarelă***, alcătuit dintr-un substantiv nearticulat ilustrează in manieră simbolistă, prin aluzia cromatică, universul citadin vag conturat, în care domină imaginea ploii continue.

/TEMA /

Tema poeziei este prezentarea mediului citadin copleşit de monotonie din cauza ploii continue, care prin repetabilitate şi persistenţă, capătă dimensiunile Potopului biblic.

STRUCTURA

Textul poetic este structurat in două strofe cu niunăr inegal de versuri. Versul refren, reluat de două ori pe parcursul fiecărei strofe: *„Jn oraşu-n care plouă de trei ori pe săptămână",* conferă simetrie discursului liric şi marchează trecerea între ideile poetice.

TEXTULUI POETIC

Interesul pentru pictural face ca din tabloul ploii citadine să lipsească mărcile lingvistice ale eului liric, atitudinea poetică fiind sugerată indirect, prin detaliile surprinse, care dobândesc valoare de simbol: *„<orăşenii... par păpuşi automate„Un \bătrăn şi o bătrână -/ Două jucării stricate -/ Merg ţinându-se I de mână".*

/ LIRISM

S INCIPIT-VERSUL REFREN

Poezia se deschide cu versul refren, cu rol de laitmotiv, care concentrează ideea centrală a textului: *Jn oraşu-n care plouă de trei ori pe săptămână*Mediul conturat este prin excelenţă citadin şi lipsit de identitate. Singurul detaliu care poate fi reţinut despre oraşul evocat este unul de^natură senzorială, generator de vag şi ambiguitate: ploaia care se repetă în mod obsedant, cu aceeaşi frecvenţă (,/fe *trei ori pe săptămână*"). Timpul univer- **S IMAGINARUL** sal este redus la o succesiune de unităţi, în care nu se produce **POETIC** nicio variaţie. în acest oraş, în care nu se întâmplă niciodată nimic, în care obiectele vechi, umanizate cu ajutorul personificării, suferă şi ele din cauza ploii care parcă nu se mai opreşte *(„De sub vechile umbrele, ce suspină/ Şi se-n-doaie,/ Umede de-atâta ploaie*"), oamenii par să-şi fi pierdut orice urmă de individualitate, iar gesturile lor au devenit reflexe, mecanice, absurde: *„Orăşenii pe trotuare/ Par păpuşi automate, date jos din galantare*

în strofa a doua, este amplificată impresia de monotonie, de spleen, de absurd existenţial. Pe străzi se întâlnesc aceiaşi oameni, care repetă aceleaşi gesturi şi care nu au altă activitate decât aceea de a număra cadenţa picăturilor de ploaie: *%Jn oraşu-n care plouă de trei ori pe săptămână/ Nu răsună pe trotuare/ Decât paşii celor care merg ţinându-se de mână,/ Numărând/ in gând/ Cadenţa picăturilor de ploaie*Imaginea ploii este redată într-o gradaţie ascendentă, iar monotonia pe care o creează este atât de puternică încât aproape că pătrunde în sângele oamenilor, ca un ser: *„Ce coboară din umbreleJ Din burlane/ Şi din cer/ Cu puterea unui ser/ Dătător de viaţă lentă,/ Monotonă,/ Inutilă/ Şi absentă*..." Este de remarcat atitudinea ludică în^socierea epitetelor care amplifică ideea de monotonie, prin enumerare. Ludic, parodic, anecdotic sunt atitudini poetice asociate cu monotonia ploii. Imaginea finală, a decrepitudinii

fiinţei, pare ea însăşi o consecinţă a ploii exasperante: *Jn oraşu-n care plouă de trei*

ori pe săptămână/ Un bătrân şi o bătrână -/ Două jucării stricate —/Merg ţinându-se de mână

s **NIVELURILE TEXTULUI POETIC**

La nivel fonetic şi prozodic, se remarcă preocuparea pentru muzicalitatea versurilor („*Muzica înainte de toate*după cum spunea Paul Verlaine). De aceea se foloseşte, în strofe inegale, versul liber, lipsit de rigidităţile ritmice şi de tirania rimei (după recomandarea şefului de şcoală simbolistă Verlaine), cu măsură variabilă, de la două silabe (în versul *„Jn gând")* la 16 silabe, în versul refren cu rol de laitmotiv. Rima interioară şi aliteraţiile sunt alte surse ale muzicalităţii.

» r • •

La nivel morfologic, verbele la prezent *{plouă; suspină; se-ndoaie; nu răsună; coboară)* şi mai ales cele la gerunziu *(fi-nându-se; numărând)* accentuează impresia de cădere continuă a ploii, de monotonie a existenţei în oraşul de provincie.

La nivel stilistic, se remarcă prezenţă sinesteziei, figură de stil folosită prin excelenţă de scriitorii simbolişti: *„JDe sub vechile umbrele, ce suspină/ Şi se-ndoaie,/ Umede de-atăta ploaie"* şi a epitetelor în enumeraţie, care amplifică ideea de monotonie: *„...viaţă lentă,/Monotonă,/Inutilă/Şi absentă*

CONCLUZIE

Prin urmare, poezia *Acuarelă* de Ion Minulescu se încadrează în estetica simbolistă prin: folosirea simbolurilor, motivul ploii, mediul citadin conturat, marcat de monotonie, banalitate, repetabilitate, starea de spleen, utilizarea laitmotivului^ a

versului refren, a sinesteziei, supleţea versului obţinută prin eliberarea lui de rigidităţile ritmice şi de tirania rimei, muzicalitate exterioară şi interioară.

CURENTE CULTURALE/ LITERARE ÎN PERIOADA INTERBELICĂ

MODERNISMUL

I. DELIMITĂRI TERMINOLOGICE ŞI CONTEXTUALE

Modernism - a. fn sens larg, modernismul reprezintă o tendinţă de înnoire în arta şi literatura secolului al XX-lea, caracterizată prin negarea tradiţiei şi prin impunerea unor noi principii de creaţie. în acest sens, modernismul include curentele artistice novatoare, precum simbolismul, expresionismul, dadaismul sau suprarealismul.

b. în literatura română, este o doctrină estetică promovată de E. Lovinescu prin intermediul revistei şi al cenaclului *Sburătorul.* Principalele lucrări ale lui Lovinescu sunt: ***Istoria civilizaţiei române moderne*** (1924-l925) şi ***Istoria literaturii române***

A

contemporane (1926-l929). In esenţă, teoriile lui Lovinescu pornesc de la ideea că există ***un spirit al veacului*** *(saeculum),* care determină, în ansamblu, sincronizarea culturilor europene. Astfel, civilizaţiile mai puţin dezvoltate suferă influenţa celor avansate. In ***Istoria civilizaţiei române moderne***, Lovinescu susţine *teoria imitaţiei,* preluată de la sociologul francez Gabriel Tarde. Potrivit acestuia, popoarele evoluate exercită o influenţă benefică asupra celor mai puţin dezvoltate. Influenţa se realizează în două trepte: mai întâi se adoptă prin imitaţie forme ale civilizaţiei superioare, apoi se stimulează crearea unui fond propriu.

Sincronism - concepţie dezvoltată de E. Lovinescu şi având ca punct de plecare teoria imitaţiei conform căreia civilizaţia şi cultura se propagă de la superior la inferior, fiind favorizată, în epoca modernă, de circulaţia rapidă a informaţiilor. Principiul sincronismului presupune accelerarea schimbului de valori între culturi prin acceptarea elementelor care conferă noutate şi modernitate fenomenului literar. Conform acestei teorii, pentru sincronizarea literaturii române cu *spiritul veacului,* sunt necesare unele ***mutaţii*** de ordin tematic şi estetic, care să îndepărteze literatura română de tradiţionalismul semănătorist şi gândirist şi să o înscrie în modernitate: trecerea de la tematica

preponderent rurală la una de inspiraţie urbană; cultivarea prozei bbiective; evoluţia poeziei de la epic la liric; intelectualizarea prozei şi a poeziei; cultivarea romanului analitic şi a autenticităţii, parcursul cronologic al întâmplărilor din romanul tradiţional fiind înlocuit aici cu fluxul conştiinţei.

II. PREZENTARE GENERALĂ

Scurt istoric

Criticul literar Matei Călinescu identifică în *Cinci feţe ale modernităţii* două tipuri de modernitate, unul istoric şi unul artistic, aflate adesea într-o incompatibilitate ideologică: *...în cursul primei jumătăţi a secolului al XLX-lea, a apărut o sciziune ireversibilă între modernitate în sens de etapă în istoria civilizaţiei occidentale — rod al progresului ştiinţific şi tehnologic, al revoluţiei industriale, al valului de schimbări economice şi sociale produse de capitalism — şi modernitate în sens de concept estetic. De atunci, relaţiile dintre cele două modernităţi au fost în mod ireductibil ostile, permiţând însă şi chiar stimulând o diversitate de influenţe reciproce, cu toată furia lor de a se distruge una pe cealaltă. [...] ceea ce defineşte modernitatea culturală este respingerea deschisă a modernităţii burgheze, pasiunea ei negativă şi devoratoare.*

• Revoluţia industrială, începută spre jumătatea secolului al XVIII-lea, odată cu descoperirea motorului cu abur, a schimbat practic faţa economiei apusene. Producţia de bunuri, care flisese bazată până atunci pe munca manuală, a crescut spectaculos, s-a mecanizat şi s-a diversificat rapid. Locomotivele şi vapoarele cu aburi, urmate la începutul secolului al XX-lea de automobile şi avioane au făcut transportul din ce în ce mai rapid, mai uşor şi mai ieftin, facilitând astfel legăturile comerciale. Oraşele s-au dezvoltat vertiginos. Nivelul de trai a crescut şi el (deşi diferenţele dintre bogaţi şi săraci - mai ales nou-creata clasă de „proletari" - rămân multă vreme foarte mari, în special în Anglia), ceea ce a generat apariţia unor „instituţii" noi, din ce în ce mai accesibile, precum timpul liber, concediile şi turismul. Favorizată de scăderea rapidă a analfabetismului ca şi de mijloace tot mai ieftine de răspândire a informaţiei (tipar, reproduceri fotografice, cinematograf, radio, televiziune etc.) se dezvoltă şi cultura „de masă" sau „de consum", prin intermediul periodicelor, al revistelor, al romanelor foileton şi, mai târziu, al filmelor şi al televiziunii.

• Apar noi forme artistice: fotografia (începând de prin 1830) şi filmul (inventat către 1890), ambele produse ale revoluţiei tehnologice.

•Teoriile lui Sigmund Freud (1856-l939) detronează una dintre ideile majore ale secolului al XVIII-lea: primatul raţiunii, ca facultate ce defineşte fiinţa umană. In studiile sale psihanalitice, Freud cercetează subconştientul (un vast rezervor de vise, dorinţe instinctuale şi pulsiuni neclare) ale cărui manifestări străpung în permanenţă suprafaţa relativ fragilă a gândirii raţionale. Raţiunea, afirmă el, este de fapt doar un sistem de „îmblânzire" a subconştientului, de adaptare a acestuia la cerinţele vieţii în societate; însă presiunea pe care o exercită asupra psihicului uman face ca această „baricadă" să nu fie niciodată perfect etanşă: chiar şi banale ticuri sau lapsusuri verbale, după cum demonstrează *Psihopatologia vieţii cotidiene*, trădează dorinţe şi obsesii secrete. Omul modern este astfel măcinat de o continuă îndoială, dublată de un pesimism congenital şi de neîncrederea în autoritate şi tradiţie, oricare ar fi formele sale. Pentru el, dezvoltarea

oraşelor şi a clasei.de mijloc produce alienare, respectiv, mediocritate. Un sentiment de inadecv^re profundă bântuie individul: lumea îl refuză, adesea cu ostilitate, şi este, la rândul ei, refuzată.

• In literatură, romanul, dominat în secolul al XlX-lea de realism (Balzac, Flaubert, Stendhal, Dickens), experimentează, focalizându-se mai ales pe viaţa interioară. Unii romancieri totuşi, precum Joseph Conrad (1857-l924) sau Marcel Proust, chiar concentrându-se asupra memoriei, se menţin mai mult sau mai puţin, în tiparele clasice ale genului, dar alţii, precum James Joyce (1882-l941), Virginia Woolf (1882- 1941) sau William Faulkner (1897-l962), îi alterează profund forma, subminând însăşi noţiunea de realism. Adepţi ai „fluxului conştiinţei", cei trei încearcă în romane ca *Ulise* (1922), respectiv, *Doamna Dalloway* (1925) şi *Zgomotul şi furia* (1929) să redea procesul însuşi al gândirii, felul în care mintea percepe realitatea. Rezultatul este o proză densă şi dificilă pentru cititor, reflectând procesul esenţial dezorganizat şi arbitrar
al minţii umane.

»

• Modernismul românesc s-a constituit în jurul revistei *Sburătorul* (1919-l922 şi 1926-l927), apărută sub direcţia lui E. Lovinescu, în paginile căreia au debutat cu poezie, proză şi cronici literare, tineri precum: Ion Barbu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, llarie Voronca, Tudor Vianu, G. Călinescu ş.a.

• Mai durabilă decât existenţa revistei este aceea a cenaclului ***Sburătorul*** (1919-1947), care şi-a desfăşurat şedinţele săptămânal, până după la moartea lui E. Lovinescu.

• In epocă, numeroase alte publicaţii promovează o orientare modernă: ***Săptămâna*** *muncii intelectuale* (1924) şi *Cetatea literară* (1925-l926), conduse de Camil Petrescu, *Mişcarea literară* (1924-l925) şi *România literară* (1932-l934), conduse de Liviu Rebreanu, *Viaţa literară* (1926-l938) a lui Ion Valerian, *Kalende* (1928-l929), al cărei comitet de redacţie este format din criticii Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu şi Pompiliu Constantinescu, *Revista Fundaţiilor Regale* (1934-l947), a cărei direcţie estetică este dată de cei trei critici de la *Kalende*, cărora li se adaugă Paul Zarifopol, Mircea Eliade, Perpessicius, Mihail Sebastian ş.a.

Trăsături definitorii

Conceptul *modernism* nu acoperă o mişcare literară şi ideologică unitară. Tradiţional, în cultura occidentală, perioada modernă a fost considerată a fi început în a doua jumătate a secolului al XlX-lea, odată cu revoluţia industrială şi consecinţa ei directă, dezvoltarea masivă a. oraşelor.

• Una dintre cele mai interesante explicaţii ale modernităţii estetice este dată de poetul francez Charles Baudelaire, pentru care modernul este, alături de clasic, una dintre categoriile artistice perpetue. In *Pictorul vieţii moderne*, el afirmă că există tot atâtea modernităţi câte epoci artistice; chiar şi Sofocle a fost cândva un modern. In fapt, categoria estetică a frumosului se împarte mereu între o componentă eternă, clasică - acea parte a operei de artă care ne „vorbeşte" peste secole şi rămâne universal valabilă - şi una perisabilă, modernă - care nu are valoare decât pentru perioada care-i este contemporană şi dispare în timp. Spiritul modern este astfel esenţialmente efemer, dar, în acelaşi timp, este singurul la care artistul are acces în timp ce creează. Chiar dacă artiştii aspiră la eternitatea clasicilor, cum aceasta, prin definiţie, nu e accesibilă decât posterităţii, singurul lucru de care pot fi siguri este apartenenţa operei lor la *modernitate*.

• Caracteristice ideii de modern sunt ruptura de tradiţie şi refuzul modelelor clasice, oricarg ar fi aceasta. *Pasiunea negativă a modernităţii*, cum o numeşte Matei Călinescu, se manifestă în respingerea sau punerea la îndoială a aproape tuturor ierarhiilor de valoare şi a sistemelor de idei create în perioadele anterioare.

• Arta modernă este marcată de o permanentă nevoie de a inova şi de un imbold de negare constantă a realismului şi naturalismului.

• Dificultatea comunicării devine şf ea o componentă esenţială a artei moderne, aceasta fiind adesea dublată de elitism: artistul modern este de multe ori neîncrezător în succes şi, uneori, chiar îşi dispreţuieşte publicul.

• Dacă poezia simbolistă se concentrase pe sugestie, mai degrabă decât pe descriere, pe crearea obiectului „tăcut," după cum îl numeşte Stéphane Mallarmé (1842-1989), sugerat şi niciodată reprezentat direct, poezia secolului al XX-lea se îndreaptă în bună măsură spre ermetism, limbajul îndepărtându-se tot mai mult de tiparele comunicării cotidiene.

• în ceea ce priveşte proza, o mare extindere capătă jurnalul, ca text de graniţă între literar şi nonliterar, romanul-eseu, colajul de scrisori sau documente, în toate acestea accentul fiind pus pe ideea de autenticitate şi, ca o consecinţă, pe relatarea subiectivă la persoana I, din perspectiva personajului-narator.

III. COMPETENŢA DE EVALUAT

• Punerea în context a textelor studiate prin raportare la epocă sau la curente culturale/ literare.

Cerinţă:

Utilizează informaţiile de mai sus într-un eseu liber având ca temă *modernismul*, folosind exemplificări din textele studiate la clasă. Este util să ai în vedere următoarea structură a eseului: ipoteză/ premisă (punct de vedere), argumentaţie (trei - patru argumente de natură teoretică însoţite de exemplificări corespunzătoare premisei) şi concluzie/ sinteză (partea finală a expunerii, care cuprinde ideile esenţiale din cuprinsul eseului).

y

/

CURENTE CULTURALE/ LITERARE ÎN PERIOADA INTERBELICĂ

TRADIȚIONALISMUL

I. DELIMITĂRI TERMINOLOGICE ŞI CONTEXTUALE

Tradiţionalism - a. tip de atitudine şi de sensibilitate care se hrăneşte din trecut; cultivatoare a valorilor naţionale; sensibilitate la valori etice; teme preferate: trecutul, lumea rurală, ţăranul, determinarea religioasă specifică (ortodoxismul), mitologia autohtonă.

b. orientare ideologică şi literară manifestată în primii ani ai secolului al XX-lea şi în perioada interbelică, având drept teoreticieni pe Nicolae Iorga, G. Ibrăileanu şi Nichifor Crainic. Reviste importante: *Semănătorul, Viaţa românească, Gândirea.*

II. PREZENTARE GENERALĂ

Scurt istoric (reviste şi grupări)

Conceptul *tradiţionalism* nu acoperă o mişcare literară şi ideologică unitară.

• Prima grupare tradiţionalistă s-a format în jurul revistei bucureştene *Semănătorul* (190l-l910), de la care îşi ia şi numele, *semănătorism.* Condusă mai întâi de Alexandru Vlahuţă şi George Coşbuc, revista va fi condusă apoi de Nicolae Iorga, care devine principalul ideolog al grupării, ajutat pentru partea literară de Mihail Sadoveanu, St. O. Iosif şi I. Scurtu. între colaboratori s-au mai numărat Ioan Slavici, Dimitrie Anghel,

A *

Emil Gârleanu, Octavian Goga ş. a. In centrul atenţiei acestor scriitori se află spaţiul rural, pe care semănătoriştii îl opuneau oraşului considerat un teritoriu decadent. Scopul lor era protejarea tradiţiei rurale, a specificului naţional, instituirea unei zone securi- zante care să ferească satul de influenţele nocive din afară.

* A doua grupare tradiţionalistă se formează în jurul revistei *Viaţa românească,* apărută la Iaşi în 1906. în 1930 revista se mută la Bucureşti unde îşi va continua existenţa până în 1946. Directori au fost Paul Bujor, Ion Cantacuzino şi C. Stere, partea literară fiind în grija lui G. Ibrăileanu. Din 1933 revista va fi condusă de G. Călinescu

şi Mihail Ralea. Între numeroşii colaboratori trebuie amintiţi cel puţin Mihail Sadoveanu, Jean Bart, Calistrat Hogaş, George Topîrceanu, Tudor Arghezi, Gala Galaction, Hortensia Papadat-Bengescu, Ion Minulescu, Ion Agârbiceanu. Punctul de plecare al grupării l-a constituit mişcarea *narodnicistă* rusă din ultimele decenii ale secolului al XlX-lea, de la care şi-a luat şi numele, *poporanism.* Se continuă într-o oarecare măsură direcţia semănătoristă, dar într-un teritoriu mai larg, fără a se mai focaliza pe o singură categorie socială, ţărănimea. Intenţia era răspândirea culturii în rândul poporului, nu doar al ţăranilor.

• A treia grupare se organizează în jurul revistei *Gândirea* (192l-l944). Apărută la Cluj sub direcţia lui Cezar Petreşcu şi D.I. Cucu, revista se mută la Bucureşti după un an, fiind condusă mai întâi de un comitet director format din Lucian Blaga, Nichifor Crainic, Adrian Maniu şi Gib I. Mihăescu, apoi, din 1926, doar de Nichifor Crainic. Colaboratori: Ion Pillat, Vasile Voiculescu,[1] Aron Cotruş, Ionel Teodoreanu, Camil Petrescu, George Bacovia, Mateiu I. Caragiale, Sextil Puşcariu ş.a. Având iniţial un caracter eclectic, revista va căpătă ulterior o orientare autohtonist-ortodoxistă, mai cu seamă după ce la conducere se instalează Nichifor Crainic.

Trăsături definitorii

Există mai multe formule de tradiţionalism, având în vedere că mişcarea se desfăşoară de-a lungul a două generaţii. Punctele comune sunt istoria naţională, ruralitatea şi „românismul" ca semn al vechimii. Notele proprii vin din tonalitatea diferită în care flecare dintre aceste „instrumente" sună în ansamblul „orchestrei".

• Semănătoriştii pun pe primul plan satul şi natura, aceasta din urmă devenind *„icadrul de acţiune al ţăranului*". De aici derivă atitudinea de negare a civilizaţiei urbane, sentimentul dezrădăcinării, psihologia inadaptabilului, poezia nostalgiei, idilismul şi paseismul. De fapt, „*noua epocă de cultură*", vestită de Nicolae Iorga în paginile publicaţiei, nu reprezenta decât continuarea direcţiei dominante la jumătatea secolului al XlX-lea, impusă de revista *Dacia literară,* care aducea în prim-plan istoria naţională şi folclorul. Asemenea idei se întâlnesc în opera lui Alexandru Vlahuţă sau George Coşbuc, în volumul de versuri *Patriarhale* al lui St.O. Iosif, în romanul *Viaţa la ţară* al lui Duiliu Zamfirescu sau în prozele de început ale lui Mihail Sadoveanu. Sunt scrieri populate cu boieri de viţă veche, înţelepţi, blajini, păstrători ai obiceiurilor de demult, cu haiduci justiţiari şi ţărani aprigi atunci când trebuie să-şi apere drepturile, dar sentimentali, lăcrimând la auzul poveştilor *din bătrâni*. Dramele se declanşează, ca în nuvela *Sultănica* a lui Delavrancea, prin intervenţia nocivă a oraşului care alterează relaţiile simple şi curate ale lumii satului. Este vorba aici de „*micul romantism provincial şi rustic*", cum îl va numi G. Călinescu, trăgându-şi seva din ideologia eminesciană, sau, în formularea mult mai severă a lui E. Lovinescu, de „*cel mai sângeros caz de vampi- rism literar cunoscut la noi până acum".*

• Şi poporaniştii sunt preocupaţi de i/deea promovării culturii naţionale. Dar, într- o vreme când *iy se admira ţăranul patriarhal ca o rămăşiţă a vremurilor lui Mihai şi Ştefan* -

afirma G. Ibrăileanu — *şi se idealiza acest ţăran tocmai pentru că era atât de rămas în urmă, cu totul în afară de viaţa civilizată europeană,* Viaţa românească *vedea în ţăran altceva. Ţăranul social, ţăranul sărac, ţăranul care are nevoie de reforme, de ridicare, de transformare*". Se dorea apropierea de popor, considerat singurul depozitar a tot ce este *specific naţional, ridicarea, luminarea* lui de către *apostoli*, cei care, porniţi din popor, au *datoria* de a se sacrifica pentru *„cei rămaşi în urmă".* Acestea sunt cuvintele care apar cu frecvenţa cea mai mare în textele teoretice, dar şi literare, ale scriitorilor poporanişti, în *Datorii uitate*, de exemplu, nuvela lui Jean Bart, în prozele lui Mihail Sadoveanu (precum *Domnu Trandafir*), Calistrat Hogaş şi Ion
Agârbiceanu, în poeziile lui Octavian Goga ori în paginile de critică literară ale lui G. Ibrăileanu, între care, capitală pentru înţelegerea fenomenului rămâne *Spiritul critic în cultura românească.*

• Tradiţionalismul interbelic este reprezentat de gruparea din jurul revistei *Gândirea.* Ea va prelua o bună parte dintre ideile înaintaşilor, de la critica maioresciană a *formelor fără fond*, la militantismul în favoarea *sufletului naţional*, dar altoite pe o bază spiritualist-ortodoxistă. Programul revistei a oscilat între două direcţii, este drept, puţin deosebite în elementele de bază. Una este dată de articolul lui Lucian Blaga, *Revolta fondului nostru nelatin.* Aici poetul-teoretician împinge tradiţia dincolo de graniţele Evului Mediu autohton, în pre-istorie şi mit - în fapt, un *timp mitic românesc.* In linia ideilor lui Oswald Spengler (filozof şi istoric german: 1860-l936) din *Declinul Occidentului*, carte mult discutată în epocă, el face o disociere între *cultură*, înţeleasă ca momentul de avânt al unui popor, şi *civilizaţie*, care anunţă declinul. Cultura aparţine popoarelor tinere, civilizaţia anunţă bătrâneţea. Dacii se aflau în faza fertilă a *culturii* în momentul când *civilizaţia* romană i-a cotropit. Datoria cărturarilor estţ de a redescoperi acele rudimente de cultură dacică, tracică, pe care civilizaţia latină nu le-a putut înăbuşi. *„Să fim din când în când barbari*", îndeamnă el, acordând cuvântului *barbar* sensul originar, de „nelatin". Cea de a doua direcţie este a ortodoxismului teoretizat de Nichifor Crainic în articolul-program *Sensul tradiţiei.* Sub. această influenţă, paginile scrierilor literare se umplu cu sfinţi, îngeri lucrând pământul, parabole biblice. Se militează insistent pentru o etnicizare a credinţei în conformitate cu *sufletul naţional.*

• Direcţiile poeziei tradiţionalist-gândiriste sunt în general două. Una este cea a* sensibilităţii metafizice reprezentate de lirica lui Lucian Blaga şi Vasile Voiculescu, mai cu seamă. Este o poezie a fiorului religios, a întrebărilor fară răspuns despre raporturile omului cu forţele universului, a neliniştii în faţa misterelor firii, precum *Toiag de înger*, a celui din urmă: *„Jfnbătrănesc. Destinul mi-e însă tot copil;/ Isteţ să prinză păsări şi să doboare poame/ Aruncă lesne pâinea la căni şi când i-e foame/ întinde mâna goală spre-arhanghelul GavriF.* Cea de a doua, reprezentată de poeţi precum Aron Cotruş şi Radu Gyr, este o lirică a răzvrătirii, a exaltării vitaliste, exprimate adesea într-un limbaj aspru, tăiat parcă în stâncă: *„Jo,/ Pătru Opincă/ ţăran fară ţarină,/ plugar fară plug,/ ciurdar far-o vită,/ îmi duc viaţa năcăjită/ fară strămbătăţi şi vicleşug/ şi bruşul de mucedă pită/ mi-l plătesc cu sânge din belşug...// [...] Io,/Pătru Opincă/ ce-ntr-atâtea moşii n-am doar o şirincă,/ înfrurtt strâmbele legi şi năpasta/ şi-n răzmeriţa ce-n mine creşte,/sudui vârtos, mocăneşte,/ şi scuip pe toată rânduiala asta!"* (Io, *Pătru Opincă* de Aron Cotruş). In ciuda unor excese mistic- spiritualiste, gândirismul rămâne fară îndoială mişcarea cea mai fertilă şi cu rezultatele cele mai notabile din rândul tradiţionalismelor româneşti.

r

COMPETENTA DE EVALUAT

• Punerea în context a textelor studiate prin raportare la epocă sau la curente culturale/ literare.

Cerinţă:

Utilizează informaţiile de mai sus într-un eseu liber având ca temă *tradiţionalismul*, folosind exemplificări din textele studiate la clasă. Este util să ai în vedere următoarea structură a eseului: premisă/ ipoteză (punct de vedere), argumentaţie (trei - patru argumente de natură teoretică însoţite de exemplificări corespunzătoare ale premisei) şi concluzie/ sinteză (partea finală a expunerii, care cuprinde ideile esenţiale din cuprinsul eseului).

CURENTE CULTURALE/ LITERARE IN PERIOADA INTERBELICA ORIENTÀRI AVANGARDISTE

I. DELIMITĂRI TERMINOLOGICE ŞI CONTEXTUALE

Abstracţionism (picturi abstractfi) - arta abstractă îşi propune să nu se inspire în niciun fel din realitatea înconjurătoare, ci să pună în prim-plan rigoarea intelectuală, regula geometrică. Prima acuarelă abstractă a fost pictată în anul 1910, de rusul Vasilii Kandinsky. Ulterior i se vor alătura mulţi artişti, între alţii, olandezii Piet Mondrian şi Theo Van Doesdurg.

Cubism - curent artistic manifestat mai întâi în artele plastice, ce doreşte organizarea elementelor vizuale într-o sinteză care să reţină numai formele esenţiale. în acest sens, Guillaume Apollinaire afirma că ***„geometria e cuprinsă in artele plastice aşa cum gramatica se cuprinde in arta scrisului*.*** Iniţiatorul picturii ***cubiste*** este considerat Pablo Picasso, prin tabloul ***Domnişoarele din Avignon*** (1907). îl vor urma Georges Braque, Fernand Léger, Juan Gris ş.a. în anii '20-'30, cubismul s-a manifestat şi în arhitecturi.

Dadaism - curent iniţiat de un grup de tineri boemi refugiaţi în Elveţia în anii Primului Război Mondial. Se „naşte" în februarie 1916, în „Cabaretul Voltaire*[9] din Zürich şi se remarci prin manifestări de teribilism anarhic, recitaluri absurde de anti-poezie, expoziţii de colaje, farse scandaloase menite si ultragieze gândirea comună. Sufletul mişcării a fost poetul român Tristan Tzara. „***Cuvântul*** dada ***l-am găsit din întâmplare in dicţionarul*** Larousse, va mărturisi el. ***Dada s-a născut dintr-o revoltă care era pe atunci comună tuturor tinerilor, o revoltă care cerea o adeziune completă a individului la necesităţile naturii sale, fără referiri la istorie, logică, morală comună. Onoare, Patrie, Familie, Artă. Religie, LibertateFrăţie şi atâtea alte noţiuni corespunzătoare unor necesităţi umane, din care insă nu mai subzistau decât nişte convenţii scheletice, pentru cd fuseseră golite de conţinutul lor iniţiat[1].*** Printre adepţi se numiri André Breton, Paul Eluard şi Louis Aragon, care ulterior vor migra spre suprarealism. Mişcarea se destramă spre sfârşitul anului 1922.

Expresionism - apare in Germania, prin 1910, şi se manifesti In literaturi, cinematografíe, arte plastice. Artiştii expresionişti considerau ci ***jtste necesar să extragă din viaţă inspiraţia creatoare*** şi ci ***opera de artă se naşte din transpunerea totală şi***

puternică a ideii personale in lucrareîntre iniţiatori se numiri pictorii Ernst Ludwig Kirchner şi Emil Nolde, cărora li se vor alitura Edward Münch, James Ensor, Georges Rouault ş.a. Literatura expresionistă sondează subconştientul şi se remarcă prin patos şi interes pentru latura tainică, obscură a lumii. Şcriitori importanţi: poeţii austrieci Gottfried Benn şi Georg Trakl, dramaturgul suedez August Strindberg. Influenţe expresioniste se întâlnesc şi în romanele lui Franz Kafka. Cel mai important scriitor expresionist român a fost Lucian Blaga.

Fauvism (din ***fr.*** fauve, ***fiară)*** - se manifestă în pictură şi se remarcă prin violenţă coloristică şi stilizare. Reprezentanţi: Henri Matisse, André Derain şi Raoul Dufy.

Futurism (de la *it.* il futuro, *viitorul)* - mişcare literară iniţiată în anul 1909, când poetul italianul F.T. Marinetti publică primul manifest futurist în care exaltă epoca modernă, energia, vitalismul. *Un automobil de curse* - afirma el - ***e mai frumos*** *decât* ***Victoria din Samotrace.*** Mişcarea futuristă se va manifesta şi în artele plastice şi cinematografie.

Suprarealiştii - termenul, folosit întâia oară de poetul francez Guillaume Apollinaire, este format din *supra* şi *realitate* (fr. *surréalisme)* şi denumeşte o mişcare literar-artistică ale cărei prime manifestări datează de la începutul anilor '20. Tineri poeţi precum André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon, încurajaţi de nonconformismul *dadaismului*, dar şi de personalitatea unor mari revoltaţi ai literaturii moderne precum Rimbaud, Lautréamont şi Alfred Jarry, se grupează iniţial în jurul revistei ***Littérature*** şi organizează spectacole-provocări la Paris. Ulterior, li se vor alătura pictorii René Magritte, Salvador Dali, Victor Brauner, Giorgio de Chirico, regizorul Luis Bunuel. Odată cu ruptura de mişcarea dadaistă şi sub influenţa psihanalizei lui Freud, suprarealiştii vor deveni interesaţi de subconştient, de vis, pe care le opun formelor artistice „sclerozate", instituţionalizate ale culturii. în anul 1924, Breton publică primul ***Manifest ai suprarealismului***, curent definit ca „<*automatism* ***psihic pur, prin care ne*** *propunem să exprimăm fie verbal, fie în scris, fie în orice alt* ***chip, funcţionarea reală a*** *gândiriz*". în România, suprarealismul este promovat cu precădere de artiştii grupaţi în jurul revistelor *Punct, Urmuz, Alge, unu*: Tristan Tzara, Ilarie Voronca, Stephan Roii, Geo Bogza ş.a. Pe plan artistic, suprarealismul propune, în literatură, o tehnică a surprizei prin spargerea universului imagistic şi metaforic, „hazard obiectiv", „delir metodic", exploatarea fenomenelor onirice, „scriere automată", iar în pictură, prin Salvador Dali, metoda „paranoia-critică". Mişcarea a continuat şi după al Doilea Război Mondial, iar, prin Gellu Naum, cel puţin, s-a prelungit până în zilele noastre.

II. PREZENTARE GENERALĂ

Scurt istoric (reviste, grupări şi artişti români)

In accepţie estetică, avangarda este o mişcare artistică specifică primelor decenii ale secolului al XX-lea, care îşi propune să impună noi structuri artistice în dauna celor tradiţionale, considerate depăşite. „***Prefer să definesc avangarda în termeni de opoziţie şi de ruptură:*** - afirma Eugen lonescu într-un ***Discurs despre avangardă - în timp ce*** *majoritatea scriitorilor, a artiştilor, a gânditorilor îşi închipuie că sunt ai vremii lor, autorul avangardă e conştient că este împotriva timpului său"*

• Intre precursorii mişcării europene de avangardă se numără poetul francez Lautreamont, autorul, în anul 1869, al unui insolit şi „scandalos" poem, *Cântecele lui Maldoror*, şi dramaturgul Alfred Jarry, scriitorul afiliat într-o oarecare măsură mişcării simboliste de la sfârşitul« veacului, autorul unei tetralogii, *Ubu rege, Ubu încornorat, Ubu înlănţuit* şi *Ubu pe colină*, în care artiştii de avangardă, mai cu seamă suprarealiştii, vor vedea un precursor.

• în 1922, Urmuz publică primele proze, la insistenţele lui Tudor Arghezi.

•Apare la Bucureşti prima revistă de avangardă din România, *Contimporanul* (1922-l932), condusă de Ion Vinea şi unde pictorul Marcel Iancu se ocupa de prezentarea artistică. Ea a promovat iniţial un „dadaism constructiv" mai moderat în manifestări decât al „colegilor" săi europeni, în ciuda violenţei unui *Manifest activist către tinerime,* scris de Ion Vinea în 1924 *(„Jos arta, căci s-a prostituat! Poezia nu e decât un teasc de stors glanda lacrimală a fetelor de orice vârstă; Teatrul, o reţetă pentru melancolia negustorilor de conserve*...") şi care a fost întâia manifestare programatică a noii grupări. în general, constructivismul declarat al unor colaboratori, între care cei mai cunoscuţi au fost Tristan Tzara, Stephan Roii şi Ilarie Voronca, se suprapune peste influenţe futuriste, cubiste şi expresioniste. Ideile dominante au fost negarea ideii de literatură şi a oricăror constrângeri formale, proclamarea subiectivităţii absolute a artistului, plasată în opoziţie cu academismul anchilozat, dinamismul. Lirismul, interiorizarea, atât de apreciate de poeţii romantici şi simbolişti sunt abolite în numele libertăţii absolute de creaţie care permite orice abatere, atât de la estetica tradiţională, cât şi de la normele gramaticale sau ale punctuaţiei.

• înrudite ca orientare, dar cu o viaţă mult mai scurtă decât a *Contimporanului* au fost revistele *75 HP* (număr unic la 1 octombrie 1924) şi *Punct* (1924-l925), avân- du-i între colaboratori pe Ion Vinea, F. Brunea-Fox, Mihail Cosma, Ilarie Voronca şi Marcel Iancu.

• *Integral* (1925-l927) apare sub redacţia lui F. Brunea-Fox şi îi are colaboratori pe Ion Călugărul, Ilarie Voronca, pictorul M.H. Maxy ş.a. Prin paginile ei se fac auzite în România primele ecouri ale suprarealismului.

• *unu* (1928-l932), condusă de Saşa Pană, este cu siguranţă cea mai „zgomotoasă" dintre revistele de avangardă româneşti. între colaboratori s-au numărat Geo Bogza, Victor Brauner, Ion Vinea ş.a., dar idolii grupării au fost Urmuz şi Tristan Tzara, ale căror texte au fost strânse pentru întâia oară în două plachete, imprimate într-un tiraj limitat la editura omonimă. Orientarea revistei este apropiată de linia suprarealismului, cu tot ceea ce presupune acesta: supremaţia visului, imaginaţia, *eliberarea expresiei*

s umane de sub toate formele rigide, dicteul automat.

• Alte reviste ale momentului: *Urmuz* (1928), sub direcţia lui Geo Bogza, *XX-literatură europeană* (1928-l929), *Alge* (1930-l931), *Viaţa imediată* (1933).

• La începutul anilor '30 în U.R.S.S. mai întâi, apoi în Germania hitleristă, arta de avangardă va fi interzisă, fiind considerată fie „nepartinică", fie „degenerată". Operele de artă moderne sunt scoase din muzeele germane, unele sunt distruse, altele, vândute unor colecţionari din S.U.A.

• Un al doilea val al avangardei, mai cu seamă în direcţia suprarealismului, se va manifesta imediat după 1945, atât în România, prin poeţi precum Gellii Naum, Virgil

Teodorescu sau Paul Păun, cât şi în restul Europei şi în America de Nord unde, în timpul războiului se refugiaseră numeroşi artişti europeni. Ultima manifestare importantă a avangardei a fost Expoziţia internaţională a suprealismului de la Paris, din anul 1947.

Trăsături definitorii

• Negaţia este principala trăsătură a artei de avangardă, acţiunea ei fiind, iniţial, una distructivă. Afirmaţii precum *„Jos cu poeţii, jos zidurile,+Jos arta „JHuooooooo..."; „S-au făcut totdeauna greşeli, dar cele mai mari greşeli sunt poemele care s-au scris...*" nu sunt numai simple teribilisme, manifestări ale unui nihilism anarhic, ci declaraţii programatice. Negaţia tinde să depăşească totuşi adesea teritoriul esteticului şi să devină un adevărat ştii de viaţă, nonconformist, voit şocant.

• Spiritul ludic a fost o formă mai puţin agresivă dar tot atât de eficace a negaţiei.

• Mobilitatea, teama de formulă ca expresie a nemişcării sunt alte trăsături ale avangardei. Artiştii se împotrivesc „clasicizării", „refuză capodopera", „exaltă insuccesul", tocmai pentru că neagă tradiţia care tinde să se eternizeze prin intermediul capodoperei.

• Avangarda înseamnă ruptură totală de trecut, experiment. Odată depăşită însă faza iconoclastă, pe terenul astfel eliberat vor apărea noi forme literare, ca semne ale unei noi sensibilităţi pe care se va sprijini, de altfel, în bună măsură arta modernă. *„ Vasali visului trândav, ne trebuie suzeranitate. Moleşiţi de beatitudini şi autocompa- siuni romantice. Ne vrem de beton armat"* - aceasta este dorinţa artiştilor de avangardă, exprimată într-un *manifest* al revistei *Integral.*

„ • Mişcarea se manifestă simultan pe întreg tărâmul artei (literatură, arte plastice, muzică, cinematografie, arhitectură etc.), astfel încât este dificil de trasat o linie precisă de demarcaţie între diversele ei forme de manifestare.

III. COMPETENTA DE EVALUAT

• Interpretarea textelor studiate prin prisma propriilor valori şi a propriei experienţe de lectură.

Cerinţă:

Utilizează informaţiile de mai sus într-un eseu liber având ca temă *orientări avangardiste*, folosind exemplificări din textele studiate la clasă. Este util să ai în vedere următoarea structură a eseului: ipoteză/ premisă (punct de vedere), argumentaţie (trei - patru argumente de natură teoretică însoţite de exemplificări corespunzătoare premisei) şi

concluzie/ sinteză (partea finală a expunerii, care cuprinde ideile esenţiale din cuprinsul eseului).

MODERNISMU L

GEORGE BACOVIA

I. DELIMITĂRI CONTEXTUALE ŞI TERMINOLOGICE

GEORGE BACOVIA - UNIVERSUL POETIC

Universul poetic bacovian are la bază câteva motive specifice liricii simboliste.

Este vorba, în primul rând, de motivul singurătăţii, preluat din romantism. Numai că, la Bacovia, solitudinea devine un sentiment sumbru, apăsător, asociat cu spaţiul camerei (izolarea) sau cu spaţii exterioare: parcul, străzile sau oraşul de provincie. In mulţime, eul poetic bacovian se simte înstrăinat, inadaptat, fară putinţă de comunicare cu ceilalţi, rătăceşte fără sens, cu gesturi absurde. Sentimentul inadaptării produce înstrăinarea şi dorinţa de evadare. Motivul solitudinii apăsătoare este elementul de recurenţă în volumul de debut, din 1916: ***Plumb.***

Volumul ***Scântei galbene*** (1926) aduce în discuţie importanţa cromaticii în lirica bacoviană. într-un interviu din 1929, în revista *Viaţa literară,* poetul declară: *JFiecărui sentiment îi corespunde o culoare. Acum în urmă m-a obsedat galbenul culoarea deznădejdei... în plumb văd culoarea galbenă. Compuşii lui dau un precipitat galben. Temperamentului meu îi convine această. culoare. După violet şi alb am evoluat spre galben... Plumbul ars e galben. Sufletul ars e galben [...] Altădată, în Plumb, pe lângă impresia colorată, mai simţeam alta statică, de greutate. Plumbul apasă cel mai greu pe om... Cât priveşte despre mine am fost şi rămân un poet al decadenţei*

Gama de culori este restrânsă în poezia lui Bacovia, centrată pe câteva motive tipic simboliste: urâtul, plictisul, tristeţea, monotonia. Esenţial sugestivă, culoarea, în loc să reliefeze obiectul, dimpotrivă, estompează conturul, îl dizolvă, într-un fluid unic, în stare să impună o anumită stare de spirit. Culorile, ca şi instrumentele muzicale, au rolul de a sugera o stare sufletească. Astfel, melancolia gravă este sugerată de vioară şi clavir, în timp ce sentimentul de monotonie este dat de culoarea violet, de armonică şi fanfară. Violetul indică, de asemenea, un doliu cosmic. Nevroza este sugerată de verde crud, roz şi albastru, muzical ea fiind susţinută de violină şi de flaut. Galbenul sugerează, aşa cum însuşi poetul declară, depresia. Culorile intense, strălucitoare, cu scăpărări preţioase ca aurul relevă o stare crepusculară. Albul statuilor pe care se lasă un apus de soare măreţ relevă o stare crepusculară. Negrul, limita cromatică, suscită limita depresivă, ca în poezia cu acest titlu.

Lumea oraşului, a târgului de provincie, se constituie într-un motiv de largă recurenţă în lirica bacoviană. Abatorul, pieţele pustii, parcurile sărăcăcioase reprezintă

elemente ale universului citadin care provoacă spaimă existenţială şi, în acelaşi timp, constituie fundalul pe care sunt proiectate ipostazele umane specifice poeziei bacoviene: copii şi fecioare tuberculoase, o palidă muncitoare, poetul rătăcind fară sens şi făcând gesturi absurde. O imagine concludentă a spaţiului urban este prezentă în ***Amurg violet.*** Decorul este aici de o artificialitate intens studiată. Punctul central este cromatica atipică (violet), disipată în atmosferă (amurg) şi în tot spaţiul: „*<Oraşul tot e violet*[9].

Cadrul natural este trist şi dezolant în lirica bacoviană. Ploaia şi ninsoarea au rezonanţă în sufletul omului, aducând monotonie, nevroză, chin şi frig lăuntric.

Toamna, anotimpul mohorât al ploilor interminabile, pustieşte sufletul şi amorţeşte simţurile ca în poezia ***Nervi de toamnă.*** Iarna este infernală, domină întreaga lume şi aduce cu sine pierderea oricărei speranţe, a oricărei iluzii din sufletul poetului, precum în poezia ***Din vremuri.*** Primăvara nu reprezintă pentru eul liric bacovian un motiv de bucurie, ci dimpotrivă, un anotimp al nevrozelor, ca în ***Nervi de primăvară*** sau ***Note de primăvară.*** Căldura infernală a verii creează o atmosferă în care cadavrele

A

se descompun, ca în poezia ***Cuptor.*** In mijlocul acestui peisaj dezolant, poetul rătăceşte singur, înstrăinat de ceilalţi, fară putinţa de a comunica cu lumea din jur, motivul singurătăţii asociindu-se cu izolarea, înstrăinarea, imposibilitatea comunicării.

Iubirea apare în poeziile lui Bacovia într-un mod total diferit de lirica romantică. Femeia constituie un refugiu, casa ei reprezintă un loc de adăpost, compasiune şi ocrotire, un loc unde asprimile bolii şi ale mizeriei umane sunt alinate cu forme de atenţie elementară, precum un ceai sau un foc bine nutrit, ca în poezia ***Decembre.***

Moartea apare la Bacovia ca o senzaţie de anihilare a întregii existenţe, de dezagregare a materiei şi a fiinţei (*„sfârşitul continuu bacovian").* Moartea provoacă rareori panică. Ea este de obicei dorită şi aşteptată ca un remediu al bolii existenţiale de care suferă poetul.

Volumele ***Cu voi*** (1930) şi ***Comedii în fond*** (1936) continuă să zugrăvească viziunea de infern, lumea absurdă şi halucinantă, prezente şi în volumele anterioare, ***Plumb*** şi ***Scântei galbene.*** G. Călinescu vorbeşte de un anume ***manierism*** existent în volumul ***Comedii în fond.***

Ultimul volum, ***Stanţe burgheze*** (1946), cultivă cotidianul, biograficul, stereotipia actelor umane, vocabularul prozaic, ironia discretă. Fără a schimba temele şi motivele liricii bacoviene, denotă un autor exigent cu sine, a cărui operă lirică nu impresionează prin cantitate, ci prin virtuozitatea ei.

Simbolismul bacovian se realizează printr-o retorică specifică, marcată de stilizare, cu un lexic restrâns, în care cuvintele-cheie transformate în motive literare devin elemente definitorii ale universului său poetic. Treptat lirismul bacovian alunecă spre expresionism.

Dacă în primele două volume, poetul reia obsesiv, cu insistenţă şi luciditate, limbajul, motivele şi imaginarul simbolist, recurenţa având ca efect monotonia, artificialitatea şi uzura formelor, în următoarele volume *„tinde către o individualizare a impresiilor, în contrast cu stilizările observate mai înainte. Tendinţa de a zugrăvi tablouri simetrice, construite, raţionalizate este depăşită acum.. Poetul doreşte să noteze senzaţia sa nemijlocită, ingenuă şi dureroasă.*

Din lumea bacoviană nu se poate fugi, este o lume închisă, fară iluzia unei transcendenţe salvatoare, sensul existenţei fiind vidul, nimicul. Traseul discursului liric bacovian, de la simbolismul manierist la tranzitivitate, este chiar drumul poeziei moderne.

II. COMPETENTA DE EVALUAT

• Analiza elementelor de compoziţie şi de limbaj în textul poetic.

• Explicarea relaţiilor dintre opere literare şi contextul cultural în care au apărut acestea (modernism, simbolism).

Cerinţe:

• Scrie un eseu, de 2-3 pagini, în care să motivezi apartenenţa la modernism a unei poezii studiate, scrisă de George Bacovia.

• Scrie un eseu în care să prezinţi trăsăturile simboliste ale unei poezii studiate, aparţinând lui George Bacovia.

In realizarea eseului, vei avea în vedere:

• explicarea conceptului operaţional ***simbolism;***

• prezentarea structurii textului poetic ales;

• relevarea rolului expresiv al nivelurilor textului poetic ales;

• evidenţierea specificului limbajului şi a expresivităţii textului poetic.

III. SUGESTII DE REDACTARE

(1) Pentru realizarea eseului, se valorifică textul poeziei ***Plumb*** de George Bacovia..

	IPOTEZA
S CONTEXT	Poezia simbolistă ***Plumb*** deschide volumul cu acelaşi titlu, apărut în 1916, definindu-l în totalitate.
S ELEMENTE SIMBOLISTE	Textul poetic se înscrie în lirica simbolistă prin: folosirea simbolurilor, tehnica repetiţiilor, cromatica şl dramatismul trăirii eului liric. Dramatismul este sugerat prin corespondenţa ce se stabileşte între materie şi spirit. Textul nu cuprinde niciun termen explicit al angoasei, totul putând fi dedus din descrierea cadrului.
	DEZVOLTAREA ARGUMENTELOR
^ TITLU	Titlul poeziei este simbolul ***plumb***, care sugerează apăsarea, angoasa, greutatea sufocantă, cenuşiul existenţial, universul monoton, închiderea definitivă a spaţiului existenţial, fără soluţii de ieşire.
	FORMULAREA ARGUMENTELOR

^T**EMA**

Tema poeziei o constituie condiţia poetului într-o societate lipsită de aspiraţii şi artificială. Lumea ostilă şi stranie, conturată de câteva pete de culoare este proiecţia universului interior, de un tragism asumat cu luciditate.

/ S**TRUCTURA TEXTULUI POETIC**

Textul este structurat în două catrene construite pe baza lexemului *plumb*, care este reluat în şase din cele opt versuri ale poeziei. Cele două strofe/ secvenţe poetice corespund celor două planuri ale realităţii: realitatea exterioară, obiectivă, simbolizată de cimitir şi de cavou şi realitatea interioară, subiectivă, simbolizată de sentimentul iubirii, a cărui invocare se face cu disperare, fiind şi el condiţionat de natura mediului.

/ L**IRISM SUBIECTIV**

Lirismul subiectiv este redat la nivelul expresiei, prin mărcile subiectivităţii: persoana întâi a verbelor - *„stam", „am început'%* persoana I a adjectivului posesiv *„(amorul) meu".*

S L**IMBAJ ŞI EXPRESIVITATE**

Strofa I surprinde elemente ale cadrului spaţial închis, apăsător, sufocant, în care eul poetic se simte claustrat: un cavou, simbolizând universul interior, şi în care mediul înconjurător a căpătat greutatea apăsătoare a plumbului. Elementele decorului funerar sunt: *sicriele de plumb", „vestmântul funerar" > ‚flori de plumb", „<coroanele de plumb",* artificii funerare de duzină, tipice pentru mica burghezie de provincie. Repetarea epitetului *„de plumb"* are multiple sugestii (cromatică, fizică - de apăsare), insistând asupra existenţei mohorâte, ano$te, lipsită de transcendenţă sau de posibilitatea înălţării. Lumea obiectuală, în manifestările ei de gingăşie şi frumuseţe - *florile,* este marcată de împietrire. Vântul este singurul element care sugerează mişcarea, însă produce efecte reci, ale morţii: *JŞi scărţâiau coroanele de plumb".*

S I**MAGINARUL POETIC**

Cadrul temporal nu este precizat, dar atmosfera macabră poartă sugestia nocturnului.

* P**ROCEDEE ARTISTICE**

Stofa a 1l-a debutează sub semnul tragicului existenţial, generat de dispariţia/ *moartea* afectivităţii:„*Dormea întors amorul meu de plumb".* Cuvântul *„întors"* constituie misterul poeziei. Este vorba probabil, cum va spune Blaga, de întoarcerea mortului cu faţa spre apus. Eul liric îşi priveşte sentimentul ca un spectator. *Aripile de plumb"* presupun un zbor în jos, căderea surdă şi grea, moartea. încercarea de salvare este iluzorie: *>JŞi-am început să-l strig."*

Elementele naturii primordiale sunt, în poezie, frigul şi vântul, care produc disoluţia materiei.

Starea de solitudine a eului liric este sugerată de repetarea sintagmei *¡¿tam singur*care alături de celelalte simboluri accentuează senzaţia de pustietate sufletească.

înstrăinarea, împietrirea, izolarea, solitudinea, privirea în sine ca într-un străin, se circumscriu esteticii simboliste.

S NIVELURILE TEXTULUI POETIC

Nivelul fonetic, elemente de prozodie

La nivel fonetic, cuvântul *plumb* cuprinde o vocală închisă de câte două consoane „grele", ceea ce sugerează o închidere a spaţiului. în restul poeziei predomină vocalele o, /", w, dând sentimentul golului existenţial, al absenţei, al vidului lăuntric. Sonorităţile lugubre sunt obţinute prin aglomerarea consoanelor dure: ¿>, p, m, *n, s, ş, t,ţ.*

în ceea ce priveşte prozodia, ***Plumb*** are o construcţie riguroasă, care sugerează prezenţa morţii, prin închiderea versurilor cu rimă îmbrăţişată, măsură fixă de 10 silabe, iambul alternând cu amfibrahul.

La nivel morfologic, se remarcă prezenţa verbelor, în marea lor majoritate statice. Timpul imperfect desemnează trecutul nedeterminat, permanenţa unei stări de angoasă: *dormeau, stam, era, scârţâiau, dormea, atârnau*. Verbele statice la imperfect sunt aşezate cu precădere la început de vers, iar acelor verbe cărora nu le este atestată staticitatea în dicţionar, li se reduce intensitatea mişcării. Cele două verbe, la perfect compus - *am început* şi, respectiv, la conjunctiv - *să strig*, sugerează disperarea poetului atunci când conştientizează că universul înconjurător estexuprins de atmosfera sumbră a morţii.

Verbul *a fi*, impersonal, apare în două versuri simetrice sintactic.

Versul al treilea din prima strofă se remarcă prin elipsa verbului *a fi* cu sens existenţial: *Jfi flori de plumb şi funerar vestmânt*", conturând imaginea statică şi sugerând o imagine impresionistă. Adverbul *„adânc"* aşezat lângă verbul *„dormeau"* sugerează somnul veşnic, moartea. Apropierea dintre somn şi moarte este clasică, atât datorită nemişcării pe care ambele stări o presupun, cât şi faptului că ambele constituie o rupere de lumea reală.

La nivel sintactic, textul este structurat pe o serie de propoziţii principale, independente, coordonate prin juxtapunere sau copulativ. De asemenea, se remarcă topica inversă, cu subiectul postpus: „*Dormeau adânc sicriele de plumb"; „Dormea întors amonit**.

Repetarea conjucţiei copulative *„şi"* realizează suprapunerea de imagini pentru a reda aceeaşi stare.

La nivel lexical, se remarcă prezenţa cuvintelor din câmpul semantic al *morfii: sicriu, cavou, funerar, coroană, mort.* Repetarea aceloraşi cuvinte are ca efect monotonia.

La nivel stilistic, se remarcă prezenţa simbolului central *plumb,* asociat metaforelor: *„flori de plumb", „coroanele de*

plumb", „aripile de plumb" şi expresivitatea epitetului din versul: *„Dormea întors amorul meu de plumb "*

CONCLUZIA

Prin atmosferă, muzicalitate, folosirea sugestiei, a simbolului şi a corespondenţelor, zugrăvirea stărilor sufleteşti de angoasă, de spleen, poezia ***Plumb*** se încadrează în estetica simbolistă.

Cum *simbolismului... îi revine meritul de a fi descoperit şi folosit inepuizabilele resurse de polisemie, ambiguitate sau sugestie ale limbajului poetic, transformând aşa-numitele probleme de formă în veritabile problemă de conţinut ale poeziei"* , se poate afirma că aceste coordonate ale conceptului modern de poezie au fost impuse de simbolism.

(2) Pentru realizarea eseului, se valorifică textul poeziei ***Lacustră*** de George Bacovia.

ELEMENTELE CONTEXT

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI

IPOTEZA

Publicată în \folumul *Plumb*, apărut în 1916, poezia *Lacustră* aparţine esteticii simboliste şi este semnificativă pentru universul bacovian. *

/ TITLU

DEZVOLTAREA ARGUMENTELOR

Titlul poeziei este simbolic. Cu sens denotativ, *lacustra* reprezintă o locuinţă primitivă, din paleolitic, temporară şi nesigură, construită pe apă şi susţinută de patru piloni. Podul care păstra legătura cu lumea terestră era noaptea tras de la mal pentru a-i proteja pe locatarii casei de pericolul lumii exterioare. Cu sens conotativ, titlul sugerează faptul că eul poetic este supus în permanenţă pericolului agresiunii din partea lumii exterioare, de care se izolează, devenind în felul acesta un însingurat, un prizonier al propriei lumi.

S TEMA

Tema poeziei reprezintă un nucleu al întregii opere bacoviene: dezagregarea cosmică şi regresiunea în haosul primordial amorf, descompunerea spirituală sub efectul ploii, alienarea fiinţei sub presiunea materiei copleşitoare, descompunerea lentă a sinelui şi a materiei.

S STRUCTURA TEXTULUI POETIC

La nivel formal, poezia este alcătuită din patru catrene, dispuse în mod simetric. Construcţia ei este circulară. Lumea imaginată ca un cerc închis este redată prin repetiţia versurilor: *‚JDe-atâtea nopţi aud plouând", „Sunt singur, şi mă duce un*

Matei Călinescu, ***Conceptul simbolist de poezie***, în voi. ***Conceptul modern de poezie. De la romantism la avangardă***, Ed. Paralela 45, 2002.

gând/ Spre locuinţele lacustre". Simetria strofei iniţiale şi a celei finale conferă monotonia.

s **IMAGINARUL POETIC**

Imaginarul poetic se organizează în jurul a două simboluri: *ploaia* - reprezintă dezagregarea eului, tristeţe, monotonie, descompunerea materiei şi *lacustra* - simbol al limitării orizontului uman.

s **LIMBAJ ŞI EXPRESIVITATE**

Strofa întâi exprimă, în mod simbolic, dezagregarea materiei, sub acţiunea unei ploi permanente, plasată în atemporalitate: *„De-atătea nopţi aud plouând*'. Percepţia unei alunecări în acvatic se face gradat, de la o reacţie personală, în regim intim, la înregistrarea unei reacţii cosmice: *„Aud materia plângând*\ Căderea ploii acţionează hipnotic asupra *„„somnului*" fiinţei şi a lumii. Astfel, apele din realitatea obiectivă, ‚*ploaia*", se contopesc cu apele visului, subconştientul, ambele având proprietatea de a descompune, a dizolva. Apele ploii, conştientul, aduc la suprafaţă, din vis *„apele profunde"* ale conştiinţei, imaginea *„lacustrelor".* Izolarea poetului este exprimată direct: ‚*jSunt singur"*.

S PROCEDEE ARTISTICE

In strofa a doua, este continuată ideea elementului acvatic, prin intermediul unor simboluri precum: „*scânduri ude"*, *„val", „pod*\ *„mal".* Starea de nevroză, de iritare, provocată în prima strofa de plânsul şi dezagregarea materiei, se corelează cu spaima, în strofa a doua, sentimente generate de pericolul iminent: ‚*Jn spate mă izbeşte-un val".* Reacţiile instinctuale primează, eul fiind redus la contururile acestora: *„Tresar prin somn, şi mi se pare/ Că n-am tras podul de la mar*. Apare motivul somnului purtând sugestia morţii, căci somnul bacovian este ‚jUn somn întors", care se transformă într-un coşmar.

Strofa a treia amplifică starea de angoasă, de nelinişte, de singurătate a poetului, prin regresiunea în ‚*golul istoric"* al începuturilor lumii. Singurătatea este proiectată în eternitate prin intermediul versului: „*.Pe-aceleaşi vremuri mă găsesc".* Teama de neant produce exasperare, dar şi resemnare în izolare.

Dezagregarea se extinde la nivelul întregului univers, *„piloţii grei"* ai lumii lăuntrice prăbuşindu-se sub acţiunea distrugătoare a apei. încordarea, întinderea nervilor în mod excesiv preconizează apropierea sfârşitului, cu sugestia motivului biblic al potopului.

Ultima strofă o reia simetric pe prima, în afară de versul al doilea, care se realizează ca o prelungire a primului catren: *„Tot tresărind, tot aşteptând*Accentul cade pe planul subiectiv, trecându-se de la universal la individual. Descompunerea este o acţiune liniară şi finită. j

S NIVELURILE TEXTULUI POETIC

Nivelul fonetic; prozodia. Din punct de vedere fonetic, frecvenţa vocalelor *a, o, u* sugerează plânsul universal, tristeţea metafizică, ultimele două fiind vocale închise.

Măsura versurilor este de opt silabe, versul este mediu, ritmul iambic. In prima şi în ultima strofă, monorima se realizează prin intermediul silabei *-ând,* ceea ce sugerează bocetul, plânsul cosmic al materiei. In celelalte două strofe rimează doar versurile al II-lea şi al IV-lea.

La nivel morfologic, se remarcă abundenţa verbelor la prezent: *aud, sunt, mă duce, dorm, mă izbeşte, tresar, mi se\ pare,* ¿e *întinde*, md *găsesc,* ¿Ani, se *prăbuşesc*, ce sugerează permanenţa stării de dezagregare. Gerunziile: *plouând, plângând, tresărind, aşteptând,* sugerează monotonia, prelungirea la infinit a stării de disperare, tristeţea cosmică. Folosirea repetată a verbului *aud,* dă imaginii poetice o dimensiune auditivă; plânsul lăuntric devine plânsul întregului univers.

La nivel lexical, cuvintele din sfera semantică a apei: *plouând, plângând*, *ude, val*, *mal,* se organizează în două câmpuri semantice: *ploaia* şi *lacustra.*

La nivel stilistic, se observă prezenţa rară a metaforei: *„aud materia plângând*[M].

CONCLUZIA

Prezenţa unor motive literare precum: moartea, ploaia, golul, noaptea, plânsul, nevroza, dar şi sugestia şi expresivitatea limbajului, înscriu această poezie în lirica simbolistă.

Cum *simbolismului... îi revine meritul de a fi descoperit şi folosit inepuizabilele resurse de polisemie, ambiguitate sau sugestie ale limbajului poetic, transformând aşa-numitele probleme de formă în veritabile probleme de conţinut ale poeziei*[9], se poate afirma că aceste coordonate ale conceptului modern de poezie au fost impuse de simbolism.

Matei C&linescu, op. cit.

HB^^^^' •

MODERNISMUL

TUDORMGHEZI

I. DELIMTĂRI CONTEXTUALE ŞI TERMINOLOGIE *TUDOR ARGHEZI - OPERA POETICA*

Considerat al doilea mare poet român după Eminescu, Tudor Arghezi creează o operă originală, care a influenţat literatura vremii. Plecând de la aspectele tradiţionale, oferă alternative poetice (idei, atitudini, modalităţi lirice) moderne. Personalitate creatoare controversată, Arghezi realizează o operă apreciată superlativ sau dimpotrivă, revendicată de clasici şi de moderni deopotrivă (Al. George îl numeşte „*un clasic al viitorului"*), Opera sa impresionează prin varietate şi inovaţie.

Universul liricii argheziene:

• poezia filozofică (de tip reflexiv):

- artă poetică - ***Testament, Rugă de seară, Portret*** (în voi. ***Cuvinte potrivite,*** publicat în 1927), poezia ***Flori de mucigai*** din volumul omonim, poezia ***Epigraf*** (în voi. ***Alte cuvinte potrivite***, 1940) etc.; se observă constanta preocupare argheziană pentru exprimarea concepţiei despre poezie şi despre rolul poetului;
- în căutarea lui Dumnezeu, „între credinţă şi tăgadă" - ***Psalmii;***
- atitudinea faţă de moarte - ***Duhovnicească, De-a v-aţi ascuns, De ce-aş fi trist?*** (în voi. ***Cuvinte potrivite***, 1927);
- lirica sociogonică - voi. ***Cântare omului*** (1956);

• poezia socială:

- estetica urâtului - ***Flori de mucigai*** (1931)
- revolta socială, universul ţărănesc - ***1907 - Peizaje*** (1955), poezii din voi. ***Cuvinte potrivite;***

• poezia de dragoste - două atitudini:

- reticenţă şi amânare a clipei de iubire - poezii din voi. ***Cuvinte potrivite;***
- împlinirea erotică de tip casnic - poezii din voi. ***Cărticică de seară*** (1935);

• poezia jocului, „*a boabei şi a fărâmei":*

- poezii din: voi. ***Cărticică de seară, Buruieni*** (ciclu din voi. ***Hore***, 1939), voi. ***Mărţişoare*** (1936), voi. ***Prisaca*** (1954).

Particularităţi ale modernismului prezente în opera poetică argheziană

•Poezia este expresia unei conştiinţe frământate, aflate în perpetuă căutare, oscilând între stări contradictorii sau incompatibile.

• Tentaţia absolutului (în ***Psalmi).***

• Existenţa unor „*categorii negative*privind viziunea asupra lumii: *estetica urâtului* şi *creştinismul în ruină.*

• încălcarea convenţiilor şi a regulilor.

• Libertatea absolută a inspiraţiei; poezia poate transfigura artistic aspecte ale realităţii altădată respinse. Arghezi impune *estetica urâtului* în literatura română (cultivă grotescul, trivialul, atrocele, monstruosul, alături de graţios, tonalităţile sumbre, tragice şi optimismul, încrederea în capacităţile umane). Lumea marginalizată a hoţilor sau a criminalilor din *Flori de mucigai* ascunde un mesaj optimist: mizeria sau păcatul nu distrug fondul de umanitate existent în acest$_t$univers.

• înfăţişează, pentru prima dată în poezia română, împlinirea prin iubirea de tip casnic şi ipostaza femeii-soţie.

• Caracteristicile limbajului poetic: ambiguitate, expresivitate.

• Magia limbajului şi forţa sa de sugestie se realizează prin schimbări esenţiale la nivelul lexical şi sintactic. „*Materialul lexical curent îmbracă semnificaţii neobişnuite"* .

• Limbajul şocant aduce neaşteptate asocieri lexicale de termeni argotici, religioşi, arhaisme, neologisme, expresii populare, cuvinte banale, acumularea de cuvinte nepoetice, care dobândesc valenţe estetice. Jocul cuvintelor redă jocul ideilor, iar poezia este, pentru Arghezi, „<*esenţă de cuvinte*" extrasă din limbajul comun. Rolul poetului este de a „potrivi" cuvintele: „*nicio jucărie nu e mai frumoasă ca jucăria de vorbe*" şi de a corporaliza ideile. Materialitatea imaginilor artistice conferă forţa de sugestie a ideii.

• Sparge tiparele topice şi sintactice; „.*sintaxa se dezarticulează* ; se creează un nou limbaj poetic.

• Fantezia metaforică, asocierile semantice inedite conferă forţa de transfigurare a realităţii; se cultivă epitetul rar, oximoronul, iar metafora *provoacă o contaminare de lucruri obiectiv şi logic incompatibile"* .

• înnoiri prozodice (cultivarea versului liber sau combinarea diversă a unor elemente ale prozodiei clasice).

SPECIA LITERARĂ. ARTA POETICĂ

(vezi capitolul despre Lucian Blaga)

SPECIA LITERARĂ. PSALMUL

Psalmul:

• specie a liricii religioase, în care se preamăreşte divinitatea; imn de slavă, de muţumire, adresat divinităţii; primii psalmi apar în *Vechiul Testament*, fiind atribuiţi regelui David (151);

• în literatura laică, specie a poeziei filozofice, în care sunt exprimate dilemele existenţiale.

Despre *Psalmii* arghezieni:

Cei 16 *Psalmi* sunt răspândiţi în întreaga operă poetică, 9 fiind cuprinşi în voi. *Cuvinte potrivite*, iar ceilalţi, câte unul, în alte volume, ceea ce demonstrează permanenţa cultivării unei specii şi a frământărilor căutării, a problematicii filozofice.

Hugo Friedrich, ***Structura liricii moderne***, Bucureşti, Ed. Univers, 1998. [2,3,4] Hugo Friedrich, op. cit.

--- ---------- ---------- |-------:-- « -----H ----- —-----H

Accepţiuni ale dumnezeirii, în *Psalmi* (după Eugen Simion):

• religioasă (panteism de sorginte populară),

• gnoseologică (divinitatea se confundă cu adevărul absolut ca ţintă supremă a fiinţei umane),

• etică *(„voia de bine, frumos şi adevăr"),*

• estetică *(„Eşti visul meu, din toate, cel frumos").*

Psalmul poetic interbelic este creat de o conştiinţă problematizantă, iar stările contradictorii ale psalmistului exprimă situaţia dramatică a Condiţiei umane, căutarea dialogului cu Dumnezeu într-o lume desacralizată. Primii 9 psalmi au fost creaţi în perioada 1923-l927 şi integraţi volumului *Cuvinte potrivite*. Ov.S. Crohmălniceanu[9]arată influenţa teologiei dialectice*'teologie apofatică, în centrul căreia se situează *Deus absconditus*, imaginea divinităţii imposibil de cunoscut prin categoriile afirmative, ireductibilă la dimensiunile şi calităţile umane, care se arată credincioşilor doar prin intermedii. La Arghezi, se poate vorbi însă despre teologia catafatică, aplicată atribute-

A

lor revelate ale lui Dumnezeu, epifaniilor. In jurul lui Dumnezeu este un cerc de tăcere, iar a-L găsi înseamnă a-L căuta neîncetat. De aceea însăşi cunoaşterea poetică devine cunoaşterea purificatoare. Neputincios să atingă absolutul, sufletul se bucură că trăieşte *„neliniştita patimă cerească*

ii. COMPETENTE DE EVALUAT

i

• Analiza elementelor de compoziţie şi de limbaj în textul poetic.

• Explicarea relaţiilor dintre opere literare şi contextul cultural în care au apărut acestea (poezia interbelică, modernismul).

• Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare studiate.

Cerinţe posibile:

(1) Scrie un eseu în care să demonstrezi specificul artei poetice argheziene, prin referire la o poezie studiată.

---

[9] Ov.S. Crohmălniceanu, ***Literatura română între cele două războaie mondiale***, II, Bucureşti, Ed. Minerva, 1972.

(2) Scrie un*eseu în care să demonstrezi apartenenţa unui psalm arghezian la poezia modernă.

(3) Scrie un eseu, de 2-3 pagini, în care să demonstrezi că o poezie scrisă de Tudor Arghezi aparţine modernismului.

III. SUGESTII DE REDACTARE

*

(1) Pentru realizarea eseului, se valorifică textul poeziei *Testament* de Tudor Arghezi.

ELEMENTELE CONTEXT

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI

s **ARTA POETICA**

s **STRUCTURA TEXTULUI POETIC**

V^TEMA

s **COMUNICAREA IN TEXTUL POETIC**

s **ELEMENTE DE COMPOZIŢIE**

s **TITLUL**

FORMULAREA IPOTEZEI

Testament de Tudor Arghezi face parte din seria artelor poetice moderne ale literaturii române din perioada interbelică, alături de ***Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*** de Lucian Blaga şi ***Joc secund*** de Ion Barbu. Poezia este aşezată in fruntea primului volum arghezian, ***Cuvinte potrivite*** (1927), şi are rol de program (manifest) literar, realizat însă cu mijloace poetice.

ENUNŢAREA ARGUMENTELOR

Este o artă poetică, deoarece autorul îşi exprimă propriile convingeri despre arta literară, despre menirea literaturii, despre rolul altistului în societate.

Este o artă poetică modernă, pentru că în cadrul ei apare o triplă problematică, specifică liricii moderne: transfigurarea socialului în estetic, estetica urâtului, raportul dintre inspiraţie şi tehnica poetică.

Se poate vorbi despre o permanenţă a preocupării arghe-ziene de a formula crezul poetic, ***Testament*** fiind prima dintre artele poetice publicate în diferite volume: ***Flori de mucigai, Epigraf \ Frunze pierdute*** etc.

DEZVOLTAREA ARGUMENTELOR

Tema poeziei o reprezintă creaţia literară în ipostaza de meşteşug, creaţie lăsată ca moştenire unui fiu spiritual.

Textul poetic este conceput ca un monolog adresat de tată unui fiu spiritual căruia îi este lăsată drept unică moştenire „car-tea", metonimie care desemnează opera literară. Discursul liric având un caracter adresat, lirismul subiectiv se realizează prin atitudinea poetică transmisă în mod direct şi, la nivelul expresiei, prin mărcile subiectivităţii: pronumele personale, adjectivele posesive, verbele la persoana I şi a Il-a singular, alternând spre diferenţiere cu persoana a IlI-a, topica afectivă (inversiuni şi dislocări sintactice). In poezie, eul liric apare în mai multe ipos-taze: *eu/ noi, eu/ tatăl -fiul* (în dialogul imaginar iniţial), *„de la străbunii mei până la tine*" (în relaţia „străbunii" - eu - tu), *Robul — Domnul* (în finalul poeziei).

Titlul poeziei are o dublă accepţie: una denotativă şi alta conotativă. în sens propriu (denotativ), cuvântul-titlu desemnează un act juridic întocmit de o persoană prin care aceasta îşi exprimă dorinţele ce urmează a-i fi îndeplinite după moarte, mai cu seamă în legătură cu transmiterea averii sale. Aceasta este însă accepţia laică a termenului. în accepţie religioasă, cuvântul face

trimitere la cele două mari părţi ale ***Bibliei, Vechiul Testament*** şi ***Noul Testament,*** în care sunt concentrate învăţăturile proro- cilor şi apostolilor adresate omenirii. Din această accepţie religioasă derivă şi sensul conotativ al termenului pe care îl întâlnim în poezie. Astfel creaţia arghezian devine o moştenire spirituală adresată urmaşilor-cititori sau viitorilor truditori ai condeiului.

s ORGANIZAREA DISCURSULUI LIRIC

Textul poetic este structurat în şase strofe cu număr inegal de versuri, încălcarea regulilor prozodice fiind o particularitate a modernismului. Discursul liric este organizat sub forma unui monolog adresat/ dialog imaginar între *tată* şi *fiu*, între *străbuni* şi *urmaşi*, între *rob* şi *Domn*, tot atâtea ipostaze ale eu- lui liric.

s ELEMENTE DE RECURENTA

Metafora „*<carte"* are un loc central în această artă poetică, fiind un element de recurenţă. Termenul *„carte"* are rol în organizarea materialului poetic şi semnifică, pe rând, în succesiunea secvenţelor poetice: realizarea ideii poetice a acumulărilor spirituale; poezia este rezultatul trudei, *„treaptă*[9], punct de legătură între predecesori şi urmaşi, valoare spirituală, rezultat al sublimării experienţei înaintaşilor - *hrisovul cel dintâi"; „cuvinte potrivite"; „Slova de foc şi slova făurită/ Imperecheate-n carte se mărită"* (definiţie metaforică a poeziei, în egală măsură har şi meşteşug); *„Robul a scris-o, Domnul o citeşte"* (relaţia autor - cititor).

Preocuparea pentru lămurirea diferitelor ipostaze şi aspecte ale conceptului *poezie („carte")* se concretizează în diversitatea metaforelor asociate acestuia în ansamblul discursului liric: *cuvinte potrivite, leagăne, versuri şi icoane, muguri şi coroane, miere, cenuşa morţilor din vatră, hotar înalt, o singură vioară, biciul răbdat, ciorchin de negi, slova de foc şi slova făurită.*

***„Cartea*[99]/** creaţia poetică şi poetul/ creatorul/ „eu" se află în strânsă legătură, verbele la^ persoana I singular având drept rol definirea metaforică a actului de creaţie poetică, a rolului poetului: *am ivit, am prefăcut, făcui, am luat, am pus< am făcut, grămădii, iscat-am.* Concreteţea sensului verbelor redă truda unui meşteşugar dotat cu talent şi plasticizează sensul abstract al actului creator în plan spiritual. Determinantele verbale (pronume, substantive) sunt în general la genul feminin, desemnând produsul: poezia *(„domniţa")* şi *„cartea".*

s RELAŢII DE OPOZIŢIE

Organizarea materialului poetic se realizează şi prin seria relaţiilor de opoziţie în care intră *„cartea"* sau ipostaze ale sale:

• *„Ca să schimbăm acum întâia oară / Sapa-n condei şi brazda-n călimară"* (instrumentele muncii ţărăneşti şi ale muncii intelectuale);

• izvoarele creaţiei poetice şi poezia însăşi sunt redate prin metafore/ sintagme poetice dispuse în serii opuse:, *J)in graiul lor cu-ndemnuri pentru vite/ Eu am ivit cuvinte potrivite,JFăcui din zdrenţe muguri şi coroane"; „Veninul strâns l-am preschimbat in miere", cenuşa morţilor - Dumnezeu de piatră;*

• *‚JDin bube, mucegaiuri şi noroi/ Iscat-am frumuseţi şi preţuri noi";*

• *„Slova de foc şi slova făurită/ Imperecheate-n carte se mărită*' (definiţie metaforică a poeziei, în egală măsură har şi meşteşug);

• *‚Jiobul a scris-o, Domnul o citeşte"* (relaţia autor - cititor).

[v] INCIPIT

Incipitul, conceput ca o adresare directă a eului liric către un fiu spiritual, conţine ideea moştenirii spirituale, *„un nume adunat pe-o carte",* care devine simbol al identităţii obţinute prin cuvânt. Condiţia poetului este concentrată în versul: *„decât un nume adunat pe-o carte",* iar poezia apare ca *bun* spiritual şi peren: *‚JVu-ţi voi lăsa drept bunuri după moarte...* .

S IMAGINAR

Metafora *seara răzvrătită*' face trimitere la trecutul

POETIC - FIGURI DE STIL

zbuciumat al strămoşilor, care se leagă de generaţiile viitoare, prin „carte", creaţia poetică, treaptă a prezentului: *Jn seara răzvrătită care vine/ De la străbunii mei până la tine".* Enumeraţia *jrâpi şi gropi adânci",* ca şi versul următor *JSuite de bătrânii mei pe brânci",* sugerează drumul dificil al cunoaşterii şi al acumulărilor străbătut de înaintaşi.

Formula de adresare, vocativul *‚fiule",* desemnează un potenţial cititor, poetul identificându-se, în mod simbolic, cu un tată, cu un mentor al generaţiilor viitoare. De asemenea, poetul se înfăţişează' ca o verigă în lanţul temporal al generaţiilor, cărora, începând cu fiul evocat în poem, le transmite moştenirea, opera literară. Cartea este „o *treaptă*' în desăvârşirea cunoaşterii.

In strofa a doua, *jartea",* creaţia elaborată cu trudă de poet, este numită „*hrisovul vostru cel dintâi*\ cartea de căpătâi a urmaşilor. „*Cartea" - „hrisov"* are pentru generaţiile viitoare valoarea unui document fundamental, asemeni Bibliei sau unei mărturii istorice, un document al existenţei şi al suferinţei strămoşilor *„Al robilor cu saricile pline/ De osemintele vărsate-n mine".*

Ideea centrală din cea de-a treia strofă este transformarea poeziei într-o lume obiectuală. Astfel *sapa",* unealtă folosită pentru a lucra pământul, devine *„condeF,* unealtă de scris, iar *„brazda"* devine *„călimară",* munca poetului fiind numai ca material întrebuinţat altfel decât a Înaintaşilor lui ţărani; asupra cuvintelor el aplică aceeaşi trudă transformatoare prin care

plugarii supuneau pământul. Poetul este, prin urmare, un niscocitor, care transformi *„graiul lor cu-ndemnuri pentru vite*în „*cuvinte potrivite*metaforă ce desemnează poezia ca meşteşug, ca trudă, şi nu ca inspiraţie divină. Efortul poetic presupune însă un timp îndelungat, necesar transfigurării artis- **COMENTAREA** tice şi trudei asupra cuvintelor, sugerat prin paralelismul dintre

UNOR IMAGINI ARTISTICE

munca fizică („*Sudoarea muncii sutelor de ani")* şi aceea spirit tuală (, *frământate mii de săptămâni*"). In viziunea lui Arghezi, prin artă, cuvintele se metamorfozează, păstrându-şi însă forţa expresivă, idee exprimată prin oximoronul din versurile: „ *Veninul strâns l-am preschimbat în miere,/ Lăsând întreagă dulcea lui putere".*

Strofa a patra debutează cu o confesiune lirică: ,^4/w *luat ocara şi torcând uşure/ Am pus-o când să-mbie, când să-njure".* Poetul poate face ca versurile lui să exprime imagini sensibile, dar şi să stigmatizeze răul din jur *înjure"),* arta având funcţie cathartică şi, în acelaşi timp, moralizatoare. Prin intermediul poeziei, trecutul se sacralizează, devine îndreptar moral, iar opera literară capătă valoare justiţiară: *„Am luat cenuşa morţilor din vatră/ Şi am făcut-o Dumnezeu de piatră, / Hotar înalt, cu două lumi pe poale, /Păzind în piscul datoriei tale"*

In strofa a cincea apare ideea transfigurării socialului în estetic prin faptul că durerea, revolta socială sunt concentrate în poezie, simbolizată prin „vioară", instrument mult mai reprezentativ pentru universul ţărănesc decât clasica liră: *„Durerea noastră surdă şi amară/ O grămădii pe-o singură vioară, / Pe care ascultând-o a jucat/ Stăpânul ca un ţap înjunghiat".*

Arghezi introduce în literatura română estetica urâtului, concept pe care îl preia de la scriitorul francez Charles Baudelaire. Prin unicul său volum de poezie, *Florile răului*, Baudelaire lărgeşte conceptul de frumos, integrându-i înţelegerea răului, a urâtului. Arghezi, la rândul lui, consideră că orice aspect al realităţii, indiferent că este frumos sau urât, sublim sau grotesc, poate constitui material poetic: *„Din bube, mucegaiuri şi noroi/ Iscat-am frumuseţi şi preţuri noi".* Prin versurile sale, Arghezi este un poet modern, potrivit opiniei lui Hugo Friedrich, care afirma în cartea *Structura liricii moderne*, capitolul *Estetica urâtului*, referitor la poetica baudelaireiană: *„diformul produce surpriza, iar acesta declanşează «atacul neaşteptat.» Mai violent decât până acum, anormalitatea se anunţă ca principiu al poeziei moderne, odată cu una din cauzele ei: iritarea împotriva banalului şi tradiţionalului care, în ochii lui Baudelaire, sunt conţinute şi în frumuseţea stilului mai vechi. Noua «frumuseţe», care poate coincide cu urâtul îşi dobândeşte neliniştea prin includerea banalului - odată cu deformarea în bizar — şi prin «împletirea oribilului cu bufonescul»."*

De asemenea, pentru Arghezi, poezia reprezintă şi un mijloc de răzbunare a suferinţei înaintaşilor: *„Biciul răbdat*

se-ntoarce în cuvinte/ Şi izbăveşte-ncet pedepsitor/ Odrasla vie-a crimei tuturor

Ultima strofa evidenţiază faptul că muza, arta contemplativă, *„Domniţa",* „pierde" în favoarea meşteşugului poetic: *„Jntinsă leneşă pe canapea,/Domniţa suferă în cartea mea".*

Poezia este atât rezultatul inspiraţiei, al harului divin, *slova de foc",* cât şi rezultatul meşteşugului, al trudei poetice, *slova făurită": „JSIova de foc şi slova făurită/ lmpărechiate-n carte se mărită/ Ca fierltl cald îmbrăţişat în cleşte".*

Condiţia poetului este redată în versul *„Robul a scris-o, Domnul o citeşte";* artistul este un *„rob",* un truditor al condeiului şi se află în slujba cititorului, *„J)omnuF.*

S NIVELURILE TEXTULUI POETIC - ELEMENTE . ÎNNOITOARE ALE LIMBAJULUI POETIC

Elemente înnoitoare ale limbajului poetic pot fi relevate la fiecare nivel al textului poetic:

S NIVELUL LEXICO-SEMANTIC

La nivel lexico-semantic se observă acumularea de cuvinte nepoetice, care dobândesc valenţe estetice, potrivit esteticii urâtului (de exemplu: *„bube, mucegaiuri şi noroF, „ciorchin de negF).* Ineditul limbajului arghezian provine din valorificarea diferitelor straturi lexicale In asocieri surprinzătoare: arhaisme *(hrisov),* regionalisme *{grămădii*), cuvinte şi expresii populare *(gropi, răpi, pe brânci, plăvani, vite, zdrenţe),* termeni religioşi *(cu credinţă, icoane, Dumnezeu, izbăveşte),* neologisme *(obscur).*. Seriile antonimice: *„când să-mbie, când să-njure"* sugerează diversele tonalităţi ale creaţiei poetice argheziene. Versul *„făcui din zdrenţe muguri şi coroane"* exprimă ideea transfigurării artistice a unor aspecte ale realităţii degradate sau efectul expresiv al cuvintelor triviale (ambiguitatea expresiei poetice).

S NIVELUL MORFOSINTACTIC

La nivel morfosintactic sugestia trudei creatorului se realizează cu ajutorul dislocării topice şi sintactice (de exemplu: *„Şi dând în vârf ca un ciorchin de negi,/ Rodul durerii de vecii întregi").* Jocul timpurilor verbale susţine ideile artei poetice. Singurul verb la viitor, formă negativă: *„nu-ţi voi lăsa",* plasat în poziţie iniţială în poezie (incipitul) susţine caracterul testamentar (programatic) al poeziei; în context, negaţia dobândeşte sens afirmativ. Persoana I, singular a verbelor alternează cu persoana I, plural, ceea ce redă relaţia poetului cu strămoşii, responsabilitatea creatorului faţă de poporul al cărui reprezentant este *(să schimbăm — eu am ivit).* Utilizarea frecventă a verbelor la persoana I singular, timpul trecut, pentru definirea metaforică a actului[5] de creaţie poetică, sugerează rolul poetului: *am ivit, am prefăcut, făcui, am luat, torcând, am pus-o, am făcut-o, o grămădii, iscat-am, a scris-o.* Concreteţea sensului verbelor redă truda unui meşteşugar dotat cu talent şi plasticizează sensul abstract al actului creator în plan spiritual. Determinantele verbale (pronume, substantive) sunt în general la genul feminin, desemnând produsul: poezia *(domniţa)* şi *cartea.* Verbele la prezent înfăţişează efectele şi esenţa poeziei.

S

NIVELUL STILISTIC

Materialitatea imaginilor artistice, conferind forţa de sugestie a ideii, se realizează la nivel stilistic, prin fantezia metaforică, asocierile semantice surprinzătoare; înnoirea metaforei, comparaţia inedită *(Jmperecheate-n carte se mărită/ Ca fierul cald îmbrăţişat în cleşte*"), epitetul rar *(„seara răzvrătită\ „<dulcea lui putere", Jorcând uşure", „J)umnezeu de piatră\ durerea... surdă şi amară*'), oximoronul („ *Veninul strâns l-am preschimbat în miereJ Lăsând întreagă dulcea lui putere").* Se utilizează enu- meraţia ca figură de stil (de exemplu: *„bube, mucegaiuri şi noroi**[9]*)* şi principiul enumerativ ca modalitate de juxtapunere a succesivelor definiţii poetice ale actului de creaţie sau al surselor de inspiraţie.

/ NIVELUL FONETIC; ELEMENTE DE PROZODIE

Sonorităţile dure, ale unui lexic colţuros, sugerând asprimea existenţei şi truda căutării, sunt conferite şi de versificaţie (între tradiţie şi modernitate): strofe inegale ca număr de versuri, cu metrica (9-l1 silabe) şi ritmul variabile, în funcţie de intensitatea sentimentelor şi de ideile exprimate, dar se conservă rima împerecheată.

CONCLUZIE

Opera literară ***Testament*** de Tudor Arghezi este o artă poetică modernă pentru că poetul devine, în concepţia lui Arghezi, un născocitor, iar poezia presupune meşteşugul, truda creatorului. Pe de altă parte, creaţia artistică este atât produsul inspiraţiei divine, cât şi al tehnicii poetice. Un alt argument în favoarea modernităţii poeziei este faptul că Arghezi introduce în literatura română, prin această creaţie literară, estetica urâtului, arta devenind un mijloc de reflectare a complexităţii aspectelor existenţei şi o modalitate de amendare a răului.

Valorificarea diferitelor straturi lexicale în asocieri surprinzătoare, strofele inegale ca număr de versuri, cu metrica şi ritmul variabile, sunt tot atâtea argumente în favoarea modernităţii poeziei.

Poezia ***Testament*** de Tudor Arghezi este o artă poetică de sinteză pentru orientările poeziei interbelice, cu elemente tradiţionaliste şi moderniste.

T

1 %

(2) Pentru realizarea eseului se valorifică textul psalmului *[Tare sunt singur, Doamne şi pieziş!...]* de Tudor Arghezi.

ELEMENTELE CONTEXTULUI

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI

Revendicat de clasici şi de moderni deopotrivă, Tudor Arghezi realizează o operă poetică originală. Pornind de la aspectele liricii tradiţionale, oferă alternative poetice moderne (idei, atitudini, modalităţi lirice).

Poezia sa, cu un limbaj şocant prin neaşteptate asocieri lexicale sau semantice, este expresia unei conştiinţe frământate, aflate în perpetuă căutare, oscilând între stări contradictorii sau incompatibile.

SPECIE

Iniţial specie a liricii religioase, în care se preamăreşte divinitatea, în lirica modernă psalmul este o specie a poeziei filozofice, în care sunt exprimate dilemele existenţiale (raportul om-divinitate). In epocă, psalmul este cultivat de Al. Macedonski şi de Lucian Blaga. Psalmul poetic interbelic este creat de o conştiinţă problematizantă, iar stările contradictorii ale psalmistului exprimă situaţia dramatică a condiţiei umane, căutarea dialogului cu Dumnezeu într-o lume desacralizată.

‚JPsalmii arghezieni sunt monologuri ale celui-care-glăsuieşte-în-pustiu. [...] Niciun răspuns din marele gol. Monologul nu ajunge niciodată să devină un dialog. Dar tocmai condamnarea la singurătatea suferită, asumată, arogată a glasului, ca şi imensitatea vidului în care răsună conferă psalmilor arghezieni patosul lor" .

Primii 9 psalmi au fost integraţi volumului *Cuvinte potrivite* (1927), fară a se constitui într-un grupaj separat Faptul că şi în volumele ulterioare au fost incluşi alţi psalmi demonstrează permanenţa cultivării acestei specii şi a problematicii filozofice în opera lui Tudor Arghezi, cu frământările căutării şi încercarea atingerii absolutului.

IPOTEZĂ

Psalm III [Tare sunt singur, Doamne, şi pieziş/.../, publicat în volumul *Cuvinte potrivite*, aparţine liricii moderne. Specie a poeziei filozofice, acest psalm constituie o mărturie a unei stări agonice: lupta interioară, în căutarea lui Dumnezeu.

[6]**Nicolae** Balotă, ***Opera lui Tudor Arghezi,*** Ed. Eminescu, Bucureşti, 1979.

S **LIRICA MODERNA**

FORMULAREA ARGUMENTELOR

Starea agonică, sentimentul neputinţei şi al părăsirii de către Dumnezeu, însingurarea, conştiinţa propriei damtiări sunt atitudini umane reflectate în lirica modernă definită prin categoria negativă a *creştinismului în ruina* .

*

COMUNICAREA ÎN TEXTUL POETIC

ARGUMENTARE

Experienţa monahală de la Cernica şi dilemele omului modern pot fi asociate preliminar psalmilor arghezieni, care nu sunt poezii mistice, dar se încadrează în categoria poeziei moderne de tip filozofic.

[Tare sunt singur; Doamne, şi pieziş!...j este un *psalm a! însingurării, al părăsirii, purtând — ca în filigran — cuvintele evanghelice «Eli, Eli, lama sabahtani!», adică «Dumnezeul Meu, Dumnezeul Meu, pentru ce m-ai părăsit?». [...] Tonul de lamento îl înlocuieşte pe cel al revoltei din alţi psalmi. [...] Dar*

• • ii 8

pricina este aceeaşi: absenţa divinităţii' .

Versul iniţial, „*Tare sunt singur, Doamne, şi pieziş!...",* constituie o formulare lapidară a temei: singurătatea şi dorinţa de comunicare cu divinitatea. Este singurătatea agonică a poetului, a omului „*pieziş",* altfel decât semenii săi. Psalmistul arghezian se simte proscris, blestemat.

*

T**EMA**

Zbaterea psalmistului între credinţă şi tăgadă este dublată de lupta poetului între cuvânt şi tăcere, cu stările poetice implicate: ardere lentă, căutare, ascultare, zbatere interioară, imaginare, viziune.

S STRUCTURA , TEXTULUI POETIC

Psalm III ia forma unui monolog adresat, solilocviu (lamentaţie). Tăcerea Celui chemat, *Deus absconditus,* întreţine starea de solitudine a psalmistului şi sentimentul de părăsire, trezeşte revolta şi implorarea, alimentează dorinţa orgolioasă de a primi „semnul depărtării" (coborârea transcendenţei în imanenţă). Mărcile lirismului subiectiv în monologul adresat sunt pronume şi verbe la persoana I şi a Il-a singular, ca mărci ale subiectivităţii, vocativul *„Doamne".* Diferitele atitudini ale eului liric sunt exprimate prin verbele la prezent, persoana I singular *(„tânjesc", „aştept", „nu am", ¿slujesc"),* la conjunctiv *(„jă cânte", ,?să mi se dea", „să bată")* sau la persoana a Il-a singular, indicativ şi imperativ *(„m-ai lăsat", „trimite").*

S M**ONOLOG** ADRESAT

S EUL LIRIC

Reproşul, vaierul, tânguirea psalmistului modern sunt întâlnite şi în lamentaţia psalmistului biblic, căruia însă i se răspunde „de dincolo". Monologul eului liric vine în contradicţie cu preceptul biblic „*Crede şi nu cerceta*" şi exprimă nevoia celui *„uitat"* de Dumnezeu de10a primi un semn al inocenţei pierdute.

---

10 Nicolae Balotă, op. cil.

s **IMAGINAR POETIC**

s **ELEMENTE DE COMPOZIŢIE**

s **RELAŢII DE OPOZIŢIE**

* **PRIMA SECVENŢĂ POETICA**

S INCIPIT

/ **LIMBAJUL ŞI EXPRESIVITATEA TEXTULUI POETIC**

/ **IMAGINAR POETIC/ FIGURI DE STIL**

Proiecţia simbolică a eului liric se construieşte prin dezvoltarea metaforei *„copac pribeag uitatAxis mundi,* legătură intre pământ şi cer, copacul simbolizează dualitatea condiţiei umane, a poetului care aparţine in acelaşi timp lumii terestre, efemere (trupul - rădăcinile) şi lumii cosmice eterne (spiritul - coroana).

Opoziţia termenilor *„copac pribeag"* şi *pornii de rod*[9] sugerează condiţia celui respins de divinitate, respectiv, pomul vieţii din rai, binecuvântat de Dumnezeu.

In prima secvenţă poetică (strofele I-IV), cfele două metafore-emblemă grupează câte o serie de atribute ale ipostazelor antitetice.

Primul vers este o confesiune adresată divinităţii, prin vocativul ***„Doamne",*** lamentaţie exprimată prin verbul la persoana I singular, superlativul absolut expresiv şi cele două epitete, *„singur", „pieziş".* Versul iniţial impune tonalitatea gravă a acestui psalm al singurătăţii, care are ca temă o dramă existenţială.

Metafora *„copac pribeag uitat în câmpie"* realizează o imagine a singurătăţii omului în ruptură, uitat de Dumnezeu, derivând din mitica suferinţă a celui alungat din edenul primordial. Epitetul *„pribeag** asociat surprinzător cu substantivul *„copac"* conferă acestui element al regnului vegetal, al vieţii în evoluţie, atributele umane: singurătate şi mişcare. în poezia modernă, metafora *provoacă o contaminare de lucruri obiectiv şi logic incompatibile*[%] .

Şi alte metafore însoţite de epitet *(„fruct amar",, frunziş {epos şi aspru")* asociază termeni din sfera semantică a vegetalului şi a umanului. Ele desemnează atribute ale poetului însetat de cunoaştere şi căruia, tocmai de aceea, i se refuză împlinirea în plan uman. Tentaţia absolutului/ căutarea continuă este sugerată de sintagma *„-n îndârjire vie"* şi este reluată cu verbul *„tânjesc",* în strofa a doua.

Metafora *„umbra mea de fum"* (ipostază a credinciosului ascet) exprimă component spirituală, însă dureros supusă şi ea trecerii. Metaforele din versul *prins adânc între vecii şi ceaţă'* implică dualitatea suflet - trup (eternitate - efemeritate) a celui care tinde spre absolut prin divinitate. Dar Dumnezeu ascuns şi mut înseamnă singurătatea omului.

„Metafora copacului blestemat, sterp, care tânjeşte duoă semnele binecuvântării cuprinde întreg complexul izgonirii" .

în opoziţie, *pomii de rod cu gustul bun"* poartă semnele paradisului, ale inocenţei: *„pasărea ciripitoare", „crâmpeie mici de gingăşie", pântece mici de vrăbii şi lăstun", „iectare roze de*

dulceaţă\ „aroma primei agurizt\ ‚/noile omizi". Imaginea edenică se realizează prin imagini artistice variate (vizuale, auditive,

[v] Hugo Fricdrich, op. cit
[10] Nicolae Balotă, op. cit.

olfactive, tactile), spre deosebire de descrierea unilaterală a *„copacului uitat"*, cu imagini exclusiv vizuale. Ceea ce i se refuză *(„tânjesc", „aştept", „nu am")* sunt tocmai atributele vieţii.

Opoziţia dintre *„copacul uitat în câmpie"* şi *„pomii de rod"* presupune şi distincţia singular - plural, care poate semnifica, la nivel simbolic, deosebirea între condiţia poetului ina- daptat, însetat de absolut şi condiţia oamenilor obişnuiţi, cu preocupări pământeşti.

S A DOUA SECVENŢĂ POETICĂ

Următoarele zece versuri constituie a doua secvenţă poetică, care conţine motivaţia revoltei şi revolta, modificând treptat tonalitatea iniţială, de lamentaţie.

Versul *„^Nalt candelabru, stră de hotare"* din strofa a V-a spiritualizează imaginea copacului tinzând spre lumina cerească, dar sugerează hieratismul steril, al jertfei neprimite. *„Candelabrul"* nu este o sursă a focului originar, ci un suport al acestuia în diversele sale manifestări: *„Stelele vin şi se aprind pe rând/ în ramurile-ntinse pe altare"*, Ascet al virtuţilor sterile, psalmistul se proiectează în acest simbol al însingurării damnate. Năzuind spre uniune cu absolutul, el nu propovăduieşte împăcarea; nemângâiat, nu aduce un mesaj consolator. Aşteptarea, veghea nerăsplătită a omului-altar, într-o singurătate lipsită de consolare, îi trezeşte revolta: *„JŞi te slujesc; dar, Doamne, până când?"*. Exclamaţia retorică exprimă *„exasperarea celui care, servind o absenţă, se simte frustrat în existenţa sa"* .

Veghea aceasta impune o distorsiune a umanului de la rânduielile sale fireşti: *„J)e-a fi-nflorit numai cu focuri sfinte/ Şi de-a rodi metale doar, pătruns/ De grelele porunci şi-nvăţăminte"*. Focul sfânt purifică spiritual, dar omeneşte ucide. Rodirea metalelor printr-o alchimie a focului (calea ascetului) este mai pură, dar inumană, monstruoasă în sfera vitalului. Viaţa în ascultare, cale a ascetului, înseamnă a renunţa la rodul firesc, uman.

Artistul (poetul blestemat) cunoaşte şi el o existenţă paradoxală, rodind împotriva firii, ceea ce îi provoacă suferinţa. Iar efectul suferinţei asumate este tocmai umanizarea. Exasperarea este atitudinea prin care omul nu caută să-şi depăşească sau să-şi anuleze condiţia, ci să şi-o împlinească: *„Jn rostul meu tu m-ai lăsat uitării/ Şi mă muncesc din rădăcini şi sânger*Acesta este reproşul adresat divinităţii mute: uitarea, golul. Suferinţa psalmistului nu aparţine registrului durerilor umane, ci este una profundă, a fiinţei.

S **ULTIMA SECVENŢĂ POETICĂ**

Ultima secvenţă poetică conţine **ruga: „***Trimite, Doamne, semnul depărtării,/ Din când în când, câte un pui de înger"*.

Metafora *semnul depărtării*[9] şi simbolul *„pui de înger"*, ca mesager al transcendenţei, sugerează nevoia psalmistului de a primi

[11] Nicolae Balotă, op. cit.

un răspuns, o certitudine, o alinare a spaimei de singurătate. Adu-
cător de bună-vestire, de împăcare, de *„povaţa bună",* mesagerul este purtător al graţiei divine: *„JSă bată alb din aripă la lună/ Să-mi dea din nou povaţa ta mai bună".*

Tăcerea acestui *Deus absconditus*, implorarea rămasă (ară răspuns sunt sursele melancoliei din ***Psalm III.*** In jurul lui Dumnezeu este un cerc de tăcere, iar a-L găsi înseamnă a-L căuta neîncetat. De aceea însăşi cunoaşterea poetică devine cunoaşterea purificatoare. Neputincios să atingă absolutul, sufletul se bucură că trăieşte „*<neliniştita patimă cerească".*

Raportul om - divinitate din psalm implică două ipostaze: credinciosul părăsit şi *Deus absconditus.* Psalmul se construieşte fundamental în jurul accepţiunii religioase a divinităţii. Atitudinea este setea de divin. Versul final aduce accepţiunea etică, ideea de bine (*ₙpovaţa ta mai bună")* şi pe aceea gnoseologică *„.mistuitoare aspiraţie de a şti",* încheiată în eşec, având ca efect suferinţa. Ipostaza estetică a ideii de divinitate, aspiraţia spre perfecţiunea inaccesibilă se sugerează prin mesagerii raiului, *pasărea ciripitoare",,puiul de înger".*

Forţa de sugestie a limbajului poetic arghezian, caracterizat prin ambiguitate şi expresivitate, se realizează prin neaşteptate asocieri lexicale, prin schimbări esenţiale la nivelul sintactic şi al topicii. Materialitatea imaginilor artistice, fantezia metaforică, asocierile semantice inedite conferă forţa de sugestie a ideilor poetice şi modernitatea textului liric.

S NIVELURILE TEXTULUI POETIC MODERNITATEA TEXTULUI POETIC

Elementele de modernitate sunt evidente încă de la nivelul prozodic. Poezia este alcătuită din 7 catrene, cu măsură diferită (de la 7 la 11 silabe), rimă încrucişată şi ritm combinat, iar finalul este un distih. La nivelul rimei se combină părţi de vorbire diferite: substantiv - adjectiv, adjectiv - verb, substantiv - pronume etc. Inovaţia prozodică susţine tonalitatea confesiunii lirice.

/ PROZODIE

La **nivel lexico-semantic,** predomină cuvinte din câmpul semantic al *vegetalului: „copac", , fruct", ,frunziş", „pomi de rod", „ramuri".* Se realizează neaşteptate asocieri lexicale, din sfera umanului şi a vegetalului: *„copac pribeag\ ,fruct amar", ,frunziş ţepos şi aspru",* care susţin imaginea poetică centrală. Termeni populari sau arhaici: *„a tânji", „crâmpei,,aguridă"* se combină cu termeni religioşi: *„te slujesc", „altare", „înger",* în acest psalm al dorinţei de comunicare cu divinitatea.

/ FIGURI DE STIL

Imaginarul poetic, sugestia şi expresivitatea limbajului provin din bogăţia şi originalitatea **figurilor de stil** - epitetul rar: *„copac pribeag', ,fruct amar", ,frunziş ţepos şi aspru", „să bată alb";* metafora: *„îndârjire vie", „nalt candelabru, strajă de hotar", „ceaţă", „umbra mea de fum"',* simbolul: *,pui de înger", „aripă"-*, personificarea: *stelele vin şi se aprind*;*

*inversiunea: „nalt candelabru*antiteza: *„copac pribeag"* - pomii de rod"; *enumeraţia: „vrăbii şi lăstun"*.

CONCLUZIE

Psalmul III [Tare sunt singur, Doamne, fi pieziş/.../ redă, într-o tonalitate melancolică, diferite atitudini poetice faţă de interlocutorul absent, *absconditus*, în acelaşi timp

atitudini umane reflectate în lirica modernă: sentimentul neputinţei şi al părăsirii de Dumnezeu, însingurarea damnată, revolta, reproşul, ruga.

MODERNISMU

L

JV■•, LUCIANBLAGA

I. DELIMITĂRI CONTEXTUALE ŞI TERMINOLOGICE

LUCIAN BLAGA. OPERA POETICĂ

Ca şi la Eminescu, în lirica lui Blaga există un plan filozofic secundar. Creaţia sa este un spaţiu al experienţelor esenţiale.

Poşt şi filozof, Lucian Blaga transpune în lirică cele două concepte filozofice originale: *cunoaşterea luciferică* şi *cunoaşterea paradisiaca Cunoaşterea paradisiaca*, de tip logic, raţional, se revarsă asupra obiectului cunoaşterii şi nu-l depăşeşte, vrând să lumineze misterul pe care astfel să-l reducă. *Cunoaşterea luciferică* nu are drept scop lămurirea misterului, ci sporirea lui. Prima numeşte doar lucrurile, spre a le cunoaşte. A doua problematizează, producând în interiorul obiectului o criză, care-l descompune în ceea ce se arată şi ceea ce se ascunde. *Marele Anonim* instituie *cenzura transcendentă* care limitează cunoaşterea umană. Opţiunea filozofului merge în sensul *cunoaşterii luciferice*[1] cu apologia intelectului extatic. Poetul susţine aceeaşi cale în arta poetică *Eu* ***nu strivesc corola de minuni a lumii***. „*Obiectul cunoaşterii luciferice este totdeauna «un mister» care pe de o parte se arată prin semnele sale şi pe de altă parte se ascunde după semnele sale. [...] Cunoaşterea luciferică provoacă* o criză în obiect, *«icriză» în sensul unei despicări care răpeşte obiectului echilibrul lăuntric*

Trăind în „orizontul misterului", omul doreşte să lămurească tainele universului, ceea ce se realizează prin revelaţie. Creaţia apare ca o posibilitate de revelare a misterului, iar forma ei superioară este mitul. Poetul va integra structura mitului în procesul de creaţie. Se cunoaşte preferinţa lui Blaga pentru valorificarea substratului mitic autohton. Poezia posedă ceva din forţa cuvântului creator, prin emanarea energiilor cosmice, originare, poetul fiind capabil de revelaţie, în contact cu ilimitatul şi absolutul.

Etape ale creaţiei şi particularităţi artistice

In evoluţia liricii lui Lucian Blaga, **succesiunea ipostazelor eului** reflectă raportul dintre sine şi lume *{eul stihial, eul problematic, alienarea tăgăduitoare, eul reconciliant)*$_y$ se asociază cu o anumită geografie simbolică şi se transpune în limbajul aplecat asupra tainelor lumii.

a. începutul poetic stă sub semnul expresionismului mitic şi spiritualist. ‚*JDe câte ori un lucru e astfel redat, încât puterea, tensiunea sa interioară îl întrece, îl tranşee-dentează, trădând relaţiuni cu cosmicul cu absolutul cu ilimitatul avem de-a face cu un produs artistic expresionist*" (Lucian Blaga, *Filosofía stilului).*

[1] Lucian Blaga, ***Trilogia cunoaşterii, Cunoaşterea luciferică***, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1994.

Blaga mărturiseşte că vine către **expresionism** din direcţia unui *„tradiţionalism metafizic autohton*". El respinge caricaturalul şi grotescul cultivat de expresioniştii germani, manifestându-se euforic şi extatic. Imaginea existenţei şi a lumii este inclusă de **o** unitate cosmică. Exacerbarea eului, isteria vitalistă, elanul dionisiac, caracterul vizionar, cultivarea mitului primitivităţii sunt trăsăturile poeziei din etapa expresionistă. Iubirea este un mod de comunicare cu universul. In volumele *Poemele luminii* (1919) şi *Paşii profetului* (1921), jocul descătuşează sufletul cuprins de elanuri titanice, dar ultimul volum prevesteşte o schimbare de atitudine, predominarea reflexivităţii.

,JPoemele luminii conţin in nuce *toate elementele programului expresionist: sentimentul absolutului, isteria vitalistă, exacerbarea nietzscheeană a eului creator, retrăirea autentică a fondului mitic primitiv, interiorizarea şi spiritualizarea peisajului, tensiunea vizionară maximă etc. [...] Dinamismul discursului liric este dat în primul rând de* imperativul categoric al manifestării eului poetic: *un* eu stihial, dictatorial, *care comandă totul şi se impune ca factor decisiv în raportul interrelaţional stabilit cu cosmosul întreg".*

" q ■ /i |

b. începând cu volumul *In marea trecere* (1924) şi continuând cu *Laudă somnului* (1929), *„ruptura ontologică"* dintre eul liric şi univers se precizează. Vitalismul este înlocuit prin întrebările tulburătoare asupra sensurilor existenţei. Poezia tinde către inţerioritate pură, fară imagine.

Blaga devine poetul *„tristeţii metafizice"* % provocată de dispariţia timpului paradisiac. Spaima de neant, de *nimicul, marele,* sentimentul pierderii divinului afirmă *„ipostaza interogativă a eului",* suferinţa *„provocată de pierderea contactului imediat cu universul"* (Ion Pop).

Somnul face posibilă ieşirea din timp, fiind legat de ideea increatului, considerat a fi perfect pentru că nu stă sub semnul trecerii spre moarte.

c. Volumele *La cumpăna apelor* (1933) şi *La curţile dorului* (1938) marchează o mai accentuată inspiraţie folclorică. Misterul e^ însufleţit de regresiunea în arhaic. Ipostaza alienării tăgăduitoare a eului, particularităţile tematice şi stilistice îndreaptă poezia spre **blagianism.**

d. „Schimbarea zodiei" se produce o dată cu volumul *Nebănuitele trepte* (1943) şi se manifestă plenar în postume. După etapa negaţiei ontologice, volumul ^duce reconcilierea cu sine, prin forţa inefabilă a cântecului.

Expresivitatea poeziei lui Lucian Blaga se realizează prin:

. capacitatea de plasticizare a ideilor: *„unul din cei mai originali creatori de imagini ai literaturii noastre"* (E. Lovinescu);

. poeziile se construiesc în jurul unei imagini realizate prin *comparaţia* elementului abstract cu un aspect al lumii materiale;

. poeziile urmăresc o structură stereotipă (în prima etapă de creaţie), având trei secvenţe: planul existenţei, al interogaţiei retorice/ al comparaţiei ample, al concluziei;

. cultivarea cu predilecţie a *metaforei revelatorii*, care caută să reveleze un mister esenţial pentru însuşi conţinutul faptului; *metafora plasticizantă* dă concreteţe faptului;

. enumerarea prin *şi;*

. resemantizarea cuvintelor, care sunt aduse într-un câmp al transcendenţei; prezenţa cuvintelor cu *„sarcină magică*" şi cu „*„sarcină mitică*[99]*;*

. cultivarea versului liber.

Elemente moderniste:

- viziunea asupra lumii (subiectivismul);
- intelectualizarea emoţiei;
- influenţele expresioniste;
- orfismul (lumea-cântare, trăirea-cântec);
- imagismul puternic;
- metaforismul;
- structura poeziei/ tehnica poetică: „*o amplă comparaţie, cif un termen concret, de puternic imagism, şi un termen spiritual de transparentă înţelegere"*[11];
- înnoiri prozodice: cultivarea versului liber (cu metrica variabilă), al cărui ritm interior redă fluxul ideilor şi frenezia trăirii poetice.

ARTA POETICĂ (ARS POETICA)

Operă literară în versuri în care autorul îşi exprimă crezul liric/ propriile convingeri despre arta literară şi despre aspectele esenţiale ale acesteia.

Autorul îşi exprimă în mod direct concepţia despre poezie (principiile de creaţie: elemente de laborator poetic, surse de inspiraţie, teme, modalităţi de creaţie şi de expresie; rolul social al poeziei) şi despre rolul poetului (relaţia poet - creaţie/ inspiraţie; raportul poetului cu lumea sau cu divinitatea; rolul său social).

Spre deosebire de **'poetică** (un text teoretic în proză), **arta poetică** este o operă literară în versuri, un *program (manifest) literar* realizat cu mijloace poetice. Prima utilizare a termenilor, în lumea antică, este datorată teoreticianului Aristotel, în lucrarea *Poetica*, respectiv lui Horaţiu, primul poet care a reflectat asupra propriei arte într-o operă literară, *Epistola către Pisoni*, numită şi *Arta poetică (Ars poetica).* Acest tip de reflecţie nu a încetat niciodată şi a marcat, prin diferitele aspecte relevate, evoluţia concepţiei despre poezie în literatura universală.

De exemplu, spre deosebire de *Arta poetică* a lui Boileau, în care sunt expuse principiile clasicismului (respectarea regulilor, raţiunii şi clarităţii stilului), *Arta poetică* a lui Verlaine redă principiile simbolismului (anularea vechilor rigori formale, pledoaria pentru muzica interioară şi vagul sentimentelor), curent literar modernist.

Expresionism - mişcare artistică modernă, manifestată la început în artele plastice, apoi şi în literatura germană (cca 1910-l925), provocat de experienţa crizei dinaintea şi din timpul Primului Război Mondial. Constituie o reacţie împotriv^ imitaţiei materiale a realităţii din naturalism şi împotriva redării impresiilor exterioare din impresionism. Creaţia artistică este expresia pur spirituală realităţii interioare şi a trăirilor sufleteşti. Raportat la simbolism, expresionismul nu creează vagul, inefabilul, ci imagini puternice, intense, exprimând elanul vital, impulsul interior, trăirea extatică, neliniştea întrebărilor grave asupra existenţei.

Elementele programului expresionist: sentimentul absolutului, isteria vitalistă, exacerbarea nietzscheeană a eului creator, retrăirea autentică a fondului mitic primitiv,

---

[11] **Pompiliu Constantinescu, *Poezia d-lui Lucian Blaga,* în voi. *Figuri literare,* Ed. Vremea, 1938.**

interiorizarea şi spiritualizarea peisajului, tensiunea vizionară maximă, elanul dionisiac, cultivarea mitului primitivităţii etc. [...] ...imperativul categoric al manifestării eului poetic: un eu stihial, dictatorial, care comandă totul şi se impune ca factor decisiv în raportul interrelaţional stabilit cu cosmosul întreg, (după Marin Mincu, *Introducere în poezia lui Lucian Blaga)*

II. COMPETENTA DE EVALUAT

i

. Analiza elementelor de compoziţie şi de limbaj în textul poetic.

. Explicarea relaţiilor dintre opere literare şi contextul cultural în care au apărut acestea. ,

. Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare studiate.

i:

Cerinţe:

>

(1) Scrie un eseu în care să demonstrezi că o poezie studiată (aparţinând lui Lucian Blaga) este o artă poetică modernă.

In realizarea eseului, vei avea în vedere:

. explicarea conceptului operaţional *artă poetică;*

. prezentarea unor aspecte ale concepţiei despre artă şi despre creator, reflectate în poezia studiată;

. prezentarea structurii textului poetic ales;

. relevarea rolului expresiv al nivelurilor textului poetic ales;

. evidenţierea specificului limbajului şi a expresivităţii textului poetic.

(2) Scrie un eseu în care să demonstrezi că o poezie scrisă de Lucian Blaga aparţine modernismului.

III. SUGESTII DE REDACTARE

(1) Pentru realizarea eseului se valorifică textul poeziei *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* de Lucian Blaga.

ELEMENTELE TEXTULUI S COÎTTEXT

STRUCTURA ESEULUI DEMONSTRATIV

IPOTEZA

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii de Lucian Blaga face parte din seria **artelor poetice moderne** ale literaturii române din perioada interbelică, alături de *Testament* de Tudor Arghezi şi *Joc secund* de Ion Barbu. Poezia este aşezată în fruntea primului său volum, *Poemele luminii* (1919), şi are rol de **program** (manifest) **literar,** realizat însă cu mijloace poetice (nu este un text teoretic în proză).

ENUNŢAREA ARGUMENTELOR:

S ARTĂ POETICĂ MODERNA

Este o **artă poetică,** deoarece autorul îşi exprimă crezul liric (propriile convingeri despre arta literară şi despre aspectele esenţiale ale acesteia) şi viziunea asupra lumii. Prin mijloace artistice, sunt redate propriile idei despre poezie (teme, modalităţi de creaţie şi de'expresie) şi despre rolul poetului (raportul acestuia cu lumea şi creaţia, problematica cunoaşterii).

Este o **artă poetică modernă,** pentru că interesul autorului este deplasat de la tehnica poetică la relaţia poet-lume şi poet-creaţie.

S EXPRESIONISMUL

Relaţia dintre viziunea autorului asupra poeziei şi **expresionism** se concentrează în jurul unor aspecte relevate în textul poetic: exacerbarea eului creator ca factor decisiv în raportul interrelaţional stabilit cu cosmosul, sentimentul absolutului, interiorizarea şi spiritualizarea peisajului, tensiunea lirică.

DEZVOLTAREA ARGUMENTELOR

S RAPORTUL AUTOR-EU LIRIC

Ideile poetice se vor regăsi ulterior în alte volume şi îşi vor găsi formularea şi corespondenţa în plan teoretic-filozofic în lucrarea *Cunoaşterea luciferică* (1933), volum integrat în *Trilogia cunoaşterii*. Dar textul operei *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* nu este de ordin conceptual, nu conţine un şir de raţionamente, ci este un text poetic, cu limbaj metaforic, având, ca la Eminescu, un plan filozofic secundar.

Atitudinea poetului faţă de cunoaştere poate fi explicată cu ajutorul terminologiei filozofice ulterior constituite. El face distincţie între *cunoaşterea paradisiacă* (pe calea raţiunii), misterul fiind parţial redus cu ajutorul logicii, al intelectului, şi *cunoaşterea luciferică* (intuitivă, din care face parte şi cunoaşterea poetică), misterul fiind sporit cu ajutorul imaginaţiei poetice, al trăirii interioare, al intelectului extatic. Creaţia este o răscumpărare a neputinţei de a cunoaşte absolutul: „*Omul trebuie să fie un creator, — de aceea renunţ cu bucurie la cunoaşterea absolutului*" (Lucian Blaga, *Pietre pentru templul meu).* Optând pentru al doilea tip de cunoaştere, poetul desemnează propria „cale": adâncirea misterului şi protejarea tainei prin creaţie.

Rolul poetului nu este de a descifra tainele lumii, ci de a le potenţa prin trăirea interioară şi prin contemplarea formelor concrete prin care ele se înfăţişează.

Rolul poeziei este acela ca, prin mit şi simbol, elemente specifice imaginaţiei, creatorul să pătrundă în tainele Universului, sporindu-le.

Creaţia este un mijlocitor între eu (conştiinţa individuală) şi lume. Sentimentul poetic este acela de contopire cu misterele universale, cu esenţa lumii. Actul poetic converteşte (transfigurează) misterul, nu îl reduce. Misterul este substanţa originară şi

esenţială a poeziei: cuvântul originar. Iar cuvântul poetic *nu înseamnă,* ci *sugerează.*

s TEMA

Tema poeziei o reprezintă atitudinea poetică in faţa marilor taine ale Universului: cunoaşterea lumii în planul creaţiei poetice este posibilă numai prin iubire (comunicarea afectivă totală).

s LIRISM SUBIECTIV

Fiind o poezie de tip confesiune, lirismul subiectiv se realizează prin atitudinea poetică transmisă în mod direct şi, la nivelul expresiei, prin mărcile subiectivităţii (mărci lexico-gramaticale prin care se evidenţiază eul liric): pronumele personal la persoana I singular, adjectivul posesiv la persoana I, verbele la prezent, persoana I singular, alternând spre diferenţiere cu persoana a IlI-a; topica afectivă (inversiuni şi dislocări sintactice), pauza afectivă/ cezura.

s COMPOZIŢIE

Titlul este o metaforă revelatorie care semnifică ideea cunoaşterii luciferice. Pronumele personal *„eu"* este aşezat orgolios în fruntea primei poezii din primul volum, adică în fruntea operei. Plasarea sa iniţială poate corespunde influenţelor expresioniste (exacerbarea eului) din volumele de tinereţe. Dar mai ales exprimă atitudinea poetului-filozof de a proteja misterele lumii, izvorâtă din iubire. Verbul la forma negativă *„nu strivesc"* exprimă refuzul cunoaşterii de tip raţional şi opţiunea pentru cunoaşterea luciferică/ poetică. Metafora revelatorie *„corola de minuni a lumii*imagine a perfecţiunii, a absolutului, prin ideea de cerc, de întreg, semnifică misterele universale, iar rolul poetului este adâncirea tainei care ţine de o voinţă de mister specific blagiană.

s TITLU

S INCIPIT

Titlul este reluat în incipitul poeziei, ca prim vers, iar sensul său, îmbogăţit prin seria de antiteze şi prin lanţul metaforic, se întregeşte cu versurile ..finale: *%9Eu nu strivesc corola de minuni a lumii/* [...]/ *căci eu iubesc/ şi flori şi ochi şi buze şi morminte*Poezia este un act de creaţie, iar iubirea o cale de cunoaştere a misterelor lumii prin trăirea nemijlocită a formelor concrete. Poezia înseamnă intuirea în particular a universalului. Metaforele enumerate surprind temele majore ale creaţiei poetice, imaginate ca petalele unei *corole* uriaşe care adăposteşte misterul lumii:,*florF* - viaţa/ efemeritatea/ frumosul, *„ochi"* - cunoaşterea/ contemplaţia poetică a lumii, *„buze"* - iubirea/ rostirea poetică, *„morminte"* - tema morţii/ eternitatea.

/ STRUCTURA TEXTULUI POETIC

Compoziţional, poezia are trei secvenţe marcate, de obicei, prin scrierea cu iniţială majusculă a versurilor. Pompiliu Constantinescu reduce tehnica poetică Ia „o *amplă comparaţie, cu un termen concret, de puternic imagism, şi un termen spiritual de transparentă înţelegere".*

V SECVENŢE POETICE

Prima secvenţă exprimă concentrat, cu ajutorul verbelor la forma negativă: *„nu strivesc„nu ucid (cu mintea)"*, atitu-

dinea poetică faţă de tainele lumii - refuzul cunoaşterii logice, raţionale. Verbele se asociază metaforei *„calea mea*" (destinul poetic asumat).

A doua secvenţă, mai amplă, se construieşte pe baza unor relaţii de opoziţie: *eu - alţii, „lumina mea" - „lumina altora".*

S LIMBAJUL ŞI EXPRESIVITATEA TEXTULUI POETIC

Metafora *luminii*, emblematică pentru opera poetică a lui Lucian Blaga, inclusă în titlul volumului de debut, sugerează *cunoaşterea.* Dedublarea *luminii* este redată prin **opoziţia** dintre metafora *„lumina altora*" (cunoaşterea de tip raţional, logic) şi *„lumina mea"* (cunoaşterea poetică, de tip intuitiv). Sintagmele poetice se asociază cu serii verbale simetric antitetice:

• *„lumina altora" - sugrumă (vraja),* adică *striveşte, ucide (nu sporeşte, micşorează, nu îmbogăţeşte, nu iubeşte);*

• *„lumina mea" - sporesc (a lumii taină), măreşte, f/w-bogăţesc, iubesc (nu sugrum, «w strivesc, «w wczY/).*

Verbele la timpul prezent (prezentul etern şi prezentul gnomic), dispuse în serii antonimice, cu forme afirmative şi negative, plasează eul poetic într-o relaţie definită cu lumea, care stă sub semnul misterului: opţiunea pentru o formă de cunoaştere poetică.

Antiteza este marcată şi grafic, pentru că versul liber poate reda fluxul ideatic şi afectiv. In poziţie mediană sunt plasate cel mai scurt *(„dar eu")* şi cel mai lung vers al poeziei *(„eu cu lumina mea sporesc a lumii taină").* Conjuncţia adversativă *„dar",* reluarea pronumelui personal *„eu",* verbul la persoana I singular, formă afirmativă, *sporesc (a lumii taină)",* afirmă opţiunea poetică pentru un mod de cunoaştere - *„cu lumina mea"* - şi atitudinea faţă de misterele lumii.

S IMAGINAR POETIC

Ampla comparaţie aşezată între linii de pauză funcţionează ca o construcţie explicativă a ideii exprimate concentrat în versul median. Plasticizarea ideii poetice se realizează cu ajutorul elementelor imaginarului poetic blagian: *lună, noapte, zare, fiori, mister.*

Finalul poeziei constituie o **a treia** secvenţă, cu rol concluziv, deşi exprimată prin raportul de cauzalitate *(căci).* Cunoaşterea poetică este un act de contemplaţie *(„tot ...se schimbă... sub ochii mei*[9]*)* şi de iubire *(„căci eu iubesc").*

Elemente de recurenţă în poezie sunt: *misterul* şi *motivul luminii,* care implică principiul contrar, *întunericul.* Discursul liric se organizează în jurul acestor elemente.

/ SURSELE EXPRESIVITĂŢII ŞI ALE SUGESTIEI ■ NIVELURILE TEXTULUI POETIC

Sursele expresivităţii şi ale sugestiei se regăsesc la fiecare nivel al limbajului poetic. La **nivel morfosintactic,** plasarea pronumelui personal *eu* în poziţie iniţială şi repetarea de şase ori în poezie, susţine caracterul confesiv şi (autodefinirea relaţiei eu-lume. Conjuncţia *şi,* prezentă în zece poziţii - conferă cursivitate discursului liric şi accentuează ideile cu

OPOZIŢIE ŞI RECURENTĂ

slab") şi suflet .(„*năpraznica inimă", „straşnicul suflet\ „.eul îndărătnic*") — elementele de recurenţă — se grupează în jurul verbului *a avea*. Verbele-cheie ale poeziei sunt *a fi* şi *a avea,* care susţin opoziţia între suflet şi trup, între etern şi efemer, între libertate şi limitare, ca şi aspiraţia lărgirii *datului,* limită asumată tragic în ultimul vers.

vSTRUCTURA TEXTULUI POETIC

Compoziţional, poezia are patru secvenţe marcate, de obicei, prin scrierea cu iniţială majusculă a primului vers.

Prima secvenţă (strofa I) este un autoportret liric care evidenţiază opoziţia dintre trup („*trecătorul meu trup", „lutul tău slab")* şi suflet *(„straşnicul suflet").* Adverbele *„numai", „şi totuşi"* susţin opoziţia semnalată.

S SECVENŢE POETICE

A doua secvenţă lirică (strofele II şi III) aduce invocaţia elementelor eternităţii: *„munţilor", „mărilor", „pământule".* Nevoia expresionistă de „încorporare" a patosului ieşit din comun este comunicată în versuri de mare tensiune: *„JDaţi-mi un trup/ voi munţilor „/ mărilor J daţi-mi un alt trup să-mi descarc nebunia/ în plin!/ Pământule larg fii trunchiul meu...".* Retorismul aparte este susţinut de 'invocaţii şi exclamaţii retorice, de repetiţia verbului la imperativ *„daţi-mi",* de personificare şi de segmentarea prin cezură a versului liber. Metaforele asociate în invocaţia pământului plasticizează gradat, prin imagini poetice, noţiunea modernă de *formă a conţinutului,* de adecvare a formei la conţinut: *„trunchiul meu", „pieptul", „lăcaşul furtunilor", „amfora eului meu îndărătnic*". Imaginile culminează cu proiecţia hiperbolică a eului liric dezlănţuit: *„J*rin cosmos/ auzi-s-ar atuncea măreţii mei paşi/ şi-aş apare năvalnic şi liber/ cum sunt,/pământule sfânt".* Se .observă rolul epitetelor calificative, de a releva esenţa sufletului nelimitat.

S IMAGINAR POETIC

A treia secvenţă lirică (strofele IV şi V) surprinde saltul în imaginar, sugerat de verbele la condiţional-optativ, nevoia de absolut în trăirea sentimentului de iubire: *„Când aş iubi,/ mi-aş întinde spre cer toate mările/ [...]/să-i sărut sclipitoarele stele.// Când aş urî,/ aş zdrobi sub picioarele mele de stâncă/ bieţi sori/ călători...* Hiperbola şi antiteza *aş iubi - aş urî* înfăţişează eul stihial înzestrat cu forţă, intensitate, asemenea personajului mitologic Sfarmă-Piatră.

Versul final redă revenirea în contingent, acceptată cu resemnare şi tristeţe, sugerată de conjuncţia adversativă *„dar".*

/ LIMBAJUL ŞI EXPRESIVITATEA TEXTULUI POETIC

Sursele expresivităţii şi ale sugestiei se regăsesc la fiecare nivel al limbajului poetic. L^nivel morfosintactic, mişcarea afectivă este exprimată prin modurile şi timpurile verbale. Năzuinţa supremă de transgresare a datelor fiinţei (suflet-trup), conotate de indicativul prezent, este sugerată de utilizarea celor-lalte moduri verbale personale: imperativ, ca exprimare a dorinţei ¡0 *„daţi-mi",* conjunctiv - *„jă-l cuprind,>să-i sărut*

S NIVEL E . MORFOSINTACTIC

condiţional-optativ, acţiune dorită şi nerealizată - *„aş apare", „aş iubi", „aş urt*\

S FIGURI DE STIL

La **nivelul stilistic** se observă că antiteza suflet - trup se realizează cu ajutorul unor serii de sintagme poetice/ metafore, dar şi rolul invocaţiei, al exclamaţiei retorice, al hiperbolei în relevarea elementelor care conotează veşnicia.

* PROZODIE

Poezia este alcătuită din cinci strofe inegale cu versuri libere (cu metrica variabilă), al căror ritm interior redă fluxul ideilor şi frenezia sentimentelor. Prozodia modernă este o eliberare de rigorile clasice, o cale directă de transmitere a ideii şi a sentimentului poetic.

CONCLUZIA

Potenţarea trăirii, sentimentul absolutului, exacerbarea eului -'trăsături expresioniste - duc la o descoperire tragică: slăbiciunea trupului ca limită insurmontabilă a fiinţei. *‚yAceastă poezie depăşeşte poietica expresionistă în sine, exprimând-o ca suflet ce aspiră spre trup"*

Marin Micu, op cit.

POEZIA INTERBELICĂ

MODERNISMUL

I. DELIMITĂRI CONTEXTUALE ŞI TERMINOLOGICE

ION BARBU - OPERA POETICĂ **,**

Alături de Tudor Arghezi şi de Lucian Blaga, Ion Barbu dă conceptului modern de poezie noi valori, impunând o viziune poetică originală.

Ion Barbu, poet şi matematician

Mărturisire: *„Pentru mine poezia e o prelungire a geometriei, aşa că, rămânând poet, n-am părăsit niciodată domeniul divin al geometriei*

Tudor Vianu, *Introducere în opera lui Ion Barbu*: *„Jntuiţia matematică nu cuprinde obiecte concrete, ci o lume de esenţe ideale pe care spiritul le găseşte printre posibilităţile sale, fără sprijinul niciunei experienţe. [...] Lumea care i se revelează este resimţită de el ca pură."*

Terminologie specifică

Ion Barbu, concepţia teoretică despre poezie: în articolele despre poezia de-ceniului al III-lea *(Poetica domnului Arghezi*[9] *Poezia leneşă* etc.), Ion Barbu face distincţie între „poezia leneşă", considerată ca fiind lipsită de spiritualitate, şi **poezia pură** (o lirică esenţializată, a ideilor), pentru care optează.

Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, despre poezia pură/ hermetism: *„icea mai violentă reacţie împotriva literaturii declamatorii„lirica modernă constrânge limbajul la funcţia paradoxală de a exprima şi de a ascunde sensul în acelaşi timp";* obscuritatea, încifrarea.

G. Călinescu, *Istoria literaturii...*: *„pitagorismul poetic, sublimarea obiectului până unde îngăduie arta, restabilirea unei ordine pe planul al doilea, a unei corespondenţe oculte între simboluri, instruirea de lucrurile fundamentale, iniţierea în această ordine lăuntrică prin imagini esenţiale şi practice muzicale. Poezia se intelectuali- zează, fără a cădea în inteligibil, căci poetul caută inefabilul macrocosmic, revelator al lucrului în sine, fugind de contingenţă, pitoresc, analiză, de claritatea raţională, cultivând muzica de sfere, cunoaşterea extatică, orfismul. Cu toate acestea, în aplicare, hermetismul lui I. Barbu e adesea numai filologic."*

Ermetism (termen derivat de la numele zeului grec Hermes, considerat de alchimişti patron al ştiinţelor oculte): expresie a unei tendinţe de ascundere, de încifrare **a** sensului poeziei printr-o exprimare (vocabular, metafore, structuri gramaticale) care

cf. Mircea Anghelescu, Cristina Ionescu, Gheorghe Lăzărescu, *Dicţionar de termeni literari*, Ed. Garamond.

presupune o pregătire prealabilă/ o iniţiere a cititorului; ermetismul solicită intelectul în procesul descifrării textului literar şi mai puţin afectivitatea; reprezentanţi: Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, G. Ungaretti, Ion Barbu.

Coexistenţa în opera lui Ion Barbu a celor două tendinţe, apolinic şi dionisiac, dar cu dominanţa uneia dintre ele, în funcţie de etapa de creaţie; categoriile estetice complementare apolinic — dionisiac, formulate de Nietzsche, constituie momente esenţiale în procesul creaţiei şi imbolduri: visul/ contemplaţia şi trăirea dezlănţuită a forţelor inconştiente şi abisale, înţelepciune şi instinct, gândire şi viaţă, plastică şi muzică.

Etape ale creaţiei şi particularităţi artistice

In interviul din 1927, acordat lui Félix Aderca, Ion Barbu distinge patru etape ale creaţiei sale: parnasiană, antonpannescă, expresionistă şi „şaradistă".

In 1935, în primul studiu consacrat operei poetului, *Introducere în poezia lui Ion Barbu*, Tudor Vianu propune trei etape: parnasiană, baladic-orientală şi ermetică.

Prima etapă, cea parnasiană, aparţine perioadei de creaţie cuprinsă între anii 1919-l920 şi cuprinde poezii precum: *Lava, Munţii, Copacul, Banchizele, Umanizare.*

Pentru parnasieni, n*poezia nu mai este strigătul intim al fericirii sau durerii, ci pictura unui model obiectiv, evocarea unui aspect sau al unui eveniment îndepărtat. Este à convingere comună tuturor poeţilor parnasieni că pot evoca mai bine lucrurile pentru care au încercat mai puţine sentimente practice şi reale*" (Tudor Vianu). Respectând acest principiu, poeziile lui Ion Barbu din perioada parnasiană descriu peisaje mineralizate, evocă zeităţi mitologice sau surprind anumite procese de conştiinţă, ca în cazul poeziei *Panteism.*

Nevoia de obiectivitate i-a determinat pe poeţii parnasieni să cultive poeziile cu formă fixă. Tocmai de aceea, în majoritatea poeziilor aparţinând acestei etape, Ion Barbu a întrebuinţat forma fixă a sonetului.

Ciclul baladic-oriental cuprinde poeziile publicate între anii 1920-l924, precum: *După melci, Riga Crypto şi lapona Enigel, Domnişoara Hus, Isarlăk, Nastratin Hogea la Isarlăk.* Majoritatea poeziilor aparţinând acestei etape au caracter narativ, asemenea baladelor şi sunt adesea descriptive. Ele evocă o lume pitorească, a descântecelor, o lume de inspiraţie autohtonă sau balcanică. Lumea descrisă în aceste poezii seamănă cu aceea din operele lui Anton Pann.

Ultima etapă, *ermetică*, este reprezentată de poezii precum: *Oul dogmatic, Ritmuri pentru nunţile necesare, Uvedenrode* şi, mai târziu, *[Din ceas, dedus...]* sau *Timbru*, acestea din urmă putând fi considerate adevărate arte poetice.

Poezia ermetică *,^stă sub semnul lui Hermes, zeu al cuvântului, al mijlocirii şi al iscusinţei. Grecii l-au asimilat cu divinitatea egipteană Thot (Dhouti), demiurgul stăpân al cuvântului creator şi ordonator al lumii şi născocitor al scrisului, al artelor şi al ştiinţelor. Sub numele de Hermes Trismegist, neoplatonicienii au făcut din el stăpânul revelaţiilor. [...] Mitologia îl figurează pe Hermes cu aripi la picioare, sustras acţiunii ponderii. Denumirea de ermetic aplicată sensurilor dificile şi rosturilor sublime vine din alchimie, unde formulele privitoare la* ars magna *şi transmutaţia metalelor, se numeau ermetice în accepţia de mijlocire, tălmăcire şi revelaţie. De aici termenul s-a extins în folosirea vulgară la tot ce apare clôturât, inaccesibil*" [12] . Ion Barbu creează un tip original de hermetism, numit barbism.

---

[12] **Alexandru Paleologu, *Introducere în poezia lui Ion Barbu,* în voi. *Spiritul şi litera,* Ed. Eminescu, Bucureşti, 1970.**

II. COMPETENŢA DE EVALUAT

• Analiza elementelor de compoziţie şi de limbaj în textul poetic.

• Explicarea relaţiilor dintre opere literare şi contextul cultural în care au apărut acestea (poezia interbelică, modernismul).

• Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare studiate.

Cerinţa:

(1) Scrie un eseu în care să demonstrezi că o poezie scrisă de Ion Barbu aparţine modernismului.

In realizarea eseului, vei avea în vedere:

• explicarea conceptului *modernism;*

• prezentarea structurii textului poetic ales;

• relevarea rolului expresiv al nivelurilor textului poetic ales;

• evidenţierea specificului limbajului şi a expresivităţii textului poetic.

(2) Scrie un eseu în care să analizezi elementele de compoziţie şi de limbaj într-o poezie epică.

III. SUGESTII DE REDACTARE

Pentru realizarea eseului se valorifică textul poeziei *Riga Crypto şi lapona Enigel* de Ion Barbu.

- Menestrel trist, mai aburit Ca vinul vechi ciocnit la nuntă, De cuscrul mare dăruit Cu pungi, panglici, beteli cu fiinţă, - Zi-l menestrel! Cu Mult îndărătnic menestrel, Un cântec larg tot mai încearcă, Zi-mi de lapona Enigel, Şi Crypto, regele-ciupearcă!

*- Nnntaş fruntaş! Ospăţul tău limba mi-a fript*o, Dar, cântecul, tot zice-l-aş, Cu Enigel şi riga Crypto.*
Des cercetat de pădureţi In pat de rău şi-n humă unsă, Impărăţea peste bureţi Crai Crypto, inimă ascunsă,

La vecinic tron de rouă parcă! — Dar printre ei bârfeau bureţii foc l-ai zis .acum o vară; Azi zi-mi-l stins, încetinel, La spartul nunţii, în cămară.

De-o vrăjitoare mănătarcă, De la fântâna tinereţii.

Şi răi ghioci şi toporaşi Din gropi ieşeau să-l ocărască, Sterp îl făceau şi nărăvaş, Că nu voia să înflorească.

- In ţări de ghiaţă urgisită, P-acelaşi timp trăia cu el, Lapona mică, liniştită, Cu piei; pre nume - Enigel.

De la iernat, la păşunat, In noul an să-şi ducă renii, Prin aer ud, tot mai la sud, Ea poposi pe muşchiul crud La Crypto, mirele poienii.

Pe trei covoare de răcoare Lin adormi, torcând verdeaţă: Când lângă sân, un rigă spân, Cu eunucul lui bătrân, Veni s-o-mbie cu dulceaţă:

- Enigel, Enigel Ţi-am adus dulceaţă, iacă. Uite fragi, ţie dragi la-i şi toarnă-i în puiacă.

- Rigă spăn, de la sân, Mulţumesc Dumitale. Eu mă duc să culeg Fragii fragezi mai la vale.

- Enigel, Enigel Scade noaptea, ies lumine, Dacă pleci să culegi, începi, rogu-te, cu mine.

- Te-aş culege, rigă blând... Zorile încep să joace ' Şi eşti umed şi plăpând: Teamă mi-e, te frăngi curând, Lasă. — Aşteaptă de te coace.
- Să mă coc, Enigel,

Mult aş vrea, dar vezi, de soare, Visuri sute, de măcel, Mă despart. E roşu, mare, Pete are fel de fel: Lasă-l, uită-l, Enigel, In somn fraged şi răcoare.

- Rigă Crypto, rigă Crypto, Ca o lamă de blestem Vorba-n inim-ai înfipt-o! Eu de umbră mult mă tem,

Că dacă-n iarnă sunt făcută Şi ursul alb mi-e vărul drept, Din umbră deasă, desfăcută, Mă-nchin la soarele-înţelept.

La lămpi de ghiaţă, subt zăpezi, Tot polul meu un vis visează, Greu taler scump cu margini verzi, De aur visu-i cercetează. .

Mă-nchin la soarele-nţelept Că sufletu-i fântână-n piept, Şi roata albă mi-e stăpână Ce zace-în sufletul-fântână.

La soare, roata se măreşte; La umbră, numai carnea creşte Şi somn e carnea, se desumflă,
- Dar vânt şi umbră iar o umflă...

Frumos vorbi şi subţirel Lapona dreaptă, Enigel, Dar timpul, vezi, nu adăstă, Iar soarele acuma stă Zvârlit în sus, ca un inel

- Plângi, prea-cuminte Enigel! Lui Crypto, regele-ciupearcă, Lumina iute cum să-i placă? El se desface uşurel, de Enigel, Pe partea umbrei moi, să treacă...

Dar soarele aprins inel Se oglindi adânc în el; De zece ori, fară sfială, Se oglindi în pielea-i cheală;

Şi sucul dulce înăcreşte!
Ascunsa-i inimă plesneşte, Spre
zece vii peceţi de semn, Venin şi
roşu untdelemn Mustesc din
funduri de blestem;

Că-i greu mult soare să îndure
Ciupearcă crudă de pădure, Că
sufetul nu e fântână Decât la om,
fiară bătrână, Iar la făptură mai
firavă Pahar e
gândul, cu otravă, - Ca la
nebunul rigă Crypto, Ce focul
inima i-a fript-o, De a rămas să
rătăcească Cu altă faţă, mai
crăiască:

Cu Laurul-Balaurul Să toarne-n
lume aurul, Să-l toace, gol la
drum să iasă, Cu
măsălariţa-mireasă, Să-i ţie de
împărătească.

ELEMENTELE CONTEXTULUI POETIC

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI,

Publicată iniţial în 1924, integrată apoi în ciclul *Uvedenrode* din volumul *Joc secund* (1930), *Riga Crypto şi lapona Enigel,* prin problematică şi mijloace artistice, anunţă dezvoltarea ulterioară a poeziei lui Barbu.

IPOTEZA

SPECIE

Riga Crypto şi lapona Enigel este subintitulată **„Baladă",** însă răstoarnă conceptul tradiţional, realizându-se în viziune modernă, ca un amplu **poem de cunoaştere** şi **poem alegoric.**

ARGUMENTE

V'TEMA

Poemul pare un cântec bătrânesc de nuntă, dar este o poveste de iubire din lumea vegetală (asemenea altui poem al etapei, *După melci),* o baladă fantastică, în care întâlnirea are loc în plan oniric (ca în *Luceafărul).* Structura narativă implică interferenţa genurilor. Scenariul epic este dublat de caracterul dramatic şi de lirismul de măşti, personajele având semnificaţie simbolică.

S INTERFERENŢA GENURILOR

luceafăr întors", poemul prezintă drama cunoaşterii şi incompatibilitatea dintre două lumi/ regnuri.

DEZVOLTAREA ARGUMENTELOR

✓ TITLUL

Titlul baladei trimite cu gândul la marile poveşti de dragoste din literatura universală, *Romeo şi Julieta, Tristan şi Isolda.* Însă la Ion Barbu, membrii cuplului sunt antagonici (fac parte din regnuri diferite), personaje romantice cu calităţi excepţionale, dar negative, în raport cu norma comună (Crypto e *„sterp"* şi *„nărăvaş/ Că nu voia să înfloreascăiar* Enigel e *„prea-cuminte").*

S STRUCTURA TEXTULUI POETIC

La nivel formal, poezia este alcătdită din **două părţi,** fiecare dintre ele prezentând câte o nuntă: una consumată, împlinită, cadru al celeilalte nunţi, povestită, iniţiatică, modificată în

final prin căsătoria lui Crypto cu măsălariţa. Formula compoziţională este aceea a povestirii în ramă, a poveştii în poveste (nuntă în nuntă).

sPROLOGUL

Prologul conturează în puţine imagini atmosfera de la *„spartul nunţii"* trăite. Primele patru strofe constituie rama nunţii povestite şi reprezintă dialogul menestrelului cu *„nuntaşul fruntaş". Menestrelul* (un trubadur medieval, un bard, caracteristic spaţiului romantic apusean) e îmbiat să *cânte* despre nunta ratată dintre doi parteneri inegali, reprezentanţi a două regnuri distincte, *„J£nigel şi riga Crypto*". Nuntaşul îl roagă să zică „*încetinel" „un cântec larg",* pe care l-a zis *„cu foc"* acum o vară. Repetarea sugerează un ritual al zicerii unei poveşti exemplare, dar cu modificarea tonalităţii. Portretul menestrelului - poet este fixat prin trei epitete: *„trist", „mai aburit ca vinul vechi", „mult îndărătnic",* iar invocaţia este repetată de trei ori, ceea ce determină ruperea lui de lumea cotidiană, intrarea în starea de graţie necesară zicerii acelui *„cântec larg".*

s PARTEA A II-A

Partea a doua, nunta povestită, este realizată din mai multe tablouri poetice: portretul şi împărăţia rigăi Crypto (strofele 5-7), portretul, locurile natale şi oprirea din drum a laponei Enigel (strofele 8, 9), întâlnirea dintre cei doi (strofa 10), cele trei chemări ale rigăi şi primele două refuzuri ale laponei (strofele 1l-l5), răspunsul laponei şi refuzul categoric cu relevarea relaţiei dintre simbolul solar şi propria condiţie (strofele 16-20), încheierea întâlnirii (strofele 21, 22), pedepsirea rigăi în finalul baladei (strofele 23-27). Modurile de expunere sunt, în ordine: descrierea, dialogul şi naraţiunea.

In debutul părţii a doua (expoziţiunea), sunt realizate prin antiteză portretele membrilor cuplului, deosebirea dintre ei fiind elementul care va genera intriga. Numele Crypto, cel tăinuit, *„inimă ascunsă",* sugerează apartenenţa la familia ciupercilor (criptogame) şi postura de rege (rigă) al făpturilor inferioare, din regnul vegetal. Numele Enigel are sonoritate nordică şi susţine originea ei, de la pol şi trimite probabil la semnificaţia din limba suedeză „înger" (din latinescul „angelus"); lapona îşi conduce turmele de reni spre sud, stăpână a regnului animal; ea reprezintă ipostaza umană, cea mai evoluată a regnului (omul - *„fiară bătrână").* Riga Crypto, *„inimă ascunsă**', este craiul bureţilor, căruia dragostea pentru Enigel, *„laponă mică, liniştită*îi este fatală. Singura lor asemănare este statutul superior în interiorul propriei lumi.

S IMAGINARUL POETIC

Spaţiul definitoriu al existenţei, pentru Crypto, este umezeala perpetuă: *„Jn pat de rău şi humă unsa*[19]*,* spaţiu impur al amestecului elementelor primordiale, apa şi pământul, în timp ce lapona vine *„din ţări de gheaţă urgisită*spaţiu rece, ceea ce

explică aspiraţia ei spre soare şi lumină, dar şi mişcarea de trans-humanţă care ocazionează popasul în ţinutul rigăi: *Jn noul an, să-şi ducă renii/Prin aer ud, tot mai la sud,/Ea poposi pe muşchiul crud/ La Crypto, mirele poieni?'*. El este *bârfit şi ocărât de* supuşi, pentru că e *„sterp", „nărăvaş"* şi *„nu voia să înflorească* în timp ce ea îşi recunoaşte statutul de fiinţă solară: *„Că dacă-n iarnă sunt făcută/ Şi ursul alb mi-e vărul drept,/ Din umbra deasă desfăcută,/ Mă-nchin la soarele-nfelept"*.

Membrii cuplului nu-şi pot neutraliza diferenţele în planul real; **comunicarea** se realizează **în plan oniric.** Riga este cel care rosteşte **descântecul** de trei ori. Povestea propriu-zisă se dovedeşte a fi fantastică, ea desfaşurându-se în visul fetei, ca în *Luceafărul*, dar rolurile sunt inversate.

în prima chemare-descântec, cu rezonanţe de incantaţie magică, Crypto îşi îmbie aleasa cu *„dulceaţa"* şi cu , *fragi",* elemente ale existenţei sale vegetative, dar care aici capătă conotaţii erotice. Darul lui este refuzat categoric de Enigel: *„Eu mă duc să culeg/ Fragii fragezi mai la vale"*. Refuzul laponei îl pune într-o situaţie dilematică, dar opţiunea lui e fermă şi merge până la sacrificiul de sine, în a doua chemare: *‚£nigel, Enigel/ Scade noaptea, ies lumine,/Dacă pleci să culegi,/ începi, rogu-te, cu mine"*. Depăşirea situaţiei dilematice rămâne apanajul laponei, ce refuză nuntirea dorită de Crypto *„în somn fraged şi răcoare*opunân- du-i argumentele modelului ei existenţial.

Primul refuz sugerează tentaţia solară, prin indicele spaţial *„mai la vale",* adică spre sud. Al doilea refuz este susţinut de enumerarea atributelor lui Crypto: *„blând", ‚plăpând', necopt.* Opoziţia *„copt"-„necopt",* reluată în al treilea refuz prin antiteza *soare-umbră,* pune în evidenţă relaţia individuală a fiecăruia cu universul, incompatibilitatea peste care nici unul dintre ei nu poate trece fară să se piardă pe sine. Imaginii de fragilitate a lui Crypto, lapona îi opune aspiraţia ei spre absolut (*„Mă-nchin la soarele-nţelept"),* cu toate că tentaţia iubirii este copleşitoare: *„Rigă Crypto, rigă Crypto,/ Ca o lamă de blestem/ Vorba-n ini- mă-ai înfipt-o!/ Eu de umbră mult mă tem"*. Soarele este simbolul existenţei spirituale, pe care riga o refuză în favoarea existenţei instinctuale, sterile, vegetative.

Pentru a-şi continua drumul către soare şi cunoaştere, lapona refuză descântecul rigăi, ce se întoarce în mod brutal asupra celui care l-a rostit şi-l distruge. Făptura firavă e distrusă de propriul vis, cade victimă neputinţei şi îndrăznelii de a-şi depăşi limitele, de a încerca să intre într-o lume care îi este inaccesibilă. Atributele luminii despre care vorbeşte Enigel au efect distrugător asupra lui Crypto. Oglindirea ritualică produce degradarea: *‚JDe zece ori, fără sfială,/ Se oglindi în pielea-i cheală"*. **Finalul** este trist Riga Crypto se transformă într-o

ciupearcă otrăvitoare, obligat să nunteasca cu ipostaze degradate ale propriului regn: *„Cu Laurul-Balaurul/ Să toarne-n lume aurul,/Să-l toace, gol la drum să iasă,/ Cu măsălariţa-mireasă,/ Să-i ţie de împărătească*". încercarea fiinţei inferioare de a-şi depăşi limitele este pedepsită cu nebunia. S SEMNIFICAŢII **Ţrei mituri fundamentale** de origine greacă sunt valo
rificate în opera poetului: **al soarelui** (absolutul), **al nunţii** şi **al oglinzii.** Drumul spre sud al laponei are semnificaţia unui drum iniţiatic, iar popasul în ţinutul rigăi este o probă, trecută prin

respingerea nunţii pe o treaptă inferioară. In *Ritmuri pentru nunţile necesare*, este înfăţişată înaintarea sufletului prin trei etape cosmice, **trepte ale iniţierii,** până la desăvârşirea spirituală, nuntirea în „<*cămara Soarelui/ Marelui*". Itinerarul trece prin cercul Venerii (iubirea ca „energie degradată" reduce omul la ipostaza de fiinţă instinctivă), apoi sufletul trebuie să mai urce o treaptă, cercul lui Mercur, mai pur, al intelectului, al cercetării. Dincolo de înflăcărările impure ale dragostei şi de atmosfera mai curată a inteligenţei, iniţierea completă are loc prin adevărata „nuntă" a trupului şi spiritului cu însuşi focarul vieţii, Soarele (cunoaşterea absolută). Aspiraţia solară a laponei sugerează faptul că aceasta se află pe treapta lui Mercur, iar chemările personajului alegoric, riga Crypto, sunt ale cercului Venerii. Frigul ţinutului polar, perfecţiunea geometrică a apei cristalizate configurează treapta raţiunii pure, în timp ce impuritatea din cercul Venerii e sugerată de spaţiul în care se amestecă elementele primordiale: *„humă unsă", „aer ud*\

‚JR.oata reprezintă refracţia soarelui în fântâna sufletului, crescând pe măsură ce căldura dată este mai mare. Trăirea sufletească va fi cu atât mai completă, cu cât această «roată se măreşte». «La umbră nu cresc afectele», ci doar «carnea», simbolizând aici materia vegetativă, necolindată de fiorii emoţiei umane"[13]. Impactul dintre raţiune (Enigel) şi instinct (Crypto), configurat prin cele două simboluri - *, fiară bătrână*" şi*făptură mai firavă",* se soldează cu victoria raţiunii asupra instinctului. Primul conotează sensurile raţiunii ale cărui atribute sunt *„soarele-nţelept*" şi *sufletul fântână*lapona Enigel întruchipează gândul eliberat prin aspiraţia spre lumină şi cunoaştere de ispitele instinctuale simbolizate de somn şi umbră. *S* LIMBAJUL ŞI Sub raport **stilistic,** prezenţa inversiunilor („*mult-în-*

EXPRESIVITATEA *dărătnic", ‚jice-l-aş") ş*i a vocativelor în prima parte a baladei TEXTULUI POETIC evidenţiază oralitatea textului. Menestrelul este portretizat prin

intermediul unei comparaţii, *„mai aburit ca vinul",* dublată de un epitet, *„vinul vechi",* care sugerează starea de graţie necesară

---

[13] **Marin Mincu, *Opera literară a lui Ion Barbu*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1990.**

rostirii poetice. Aceasta este însoţită de masca decorativă sugerată printr-o enumeraţie, *„pungi, panglici, beteli cu fantă"* simbolizând şi valoarea estetică a unui text poetic/ *cântec.*

în portretizarea celor două personaje ale baladei este utilizat epitetul: Crypto este *„sterp şi nărăvaş„ rigă spân*"; lapona e *„mică", „-liniştită*' şi *„prea-cuminte"*. Se observă superlativele absolute expresive realizate prin adverbele *mult* şi prea.

Dialogul dintre riga Crypto şi laponă se desfăşoară în regim liric şi este constituit pe baza unor asonanţe interioare şi repetiţii: ***„JLU*** *mă duc să culeg/ Fragii fragezi mai la vale./- [...] Dacă pleci să culegi,/ începi, rogu-te, cu mine. [...]/- Te-aş culege [...]/ Lasă -Aşteaptă de te coace./ - Să mă coc* [...]". Limbajul dialogului dintre cei doi este construit pe baza antitezelor, prin intermediul cărora se conturează drama rigăi Crypto: soare/ umbră, întuneric/ lumină, uscat/ umed, somn/ veghe. Este de observat şi abundenţa metaforelor, mai ales în finalul baladei: *„Că sufletul nu e fântână/ Decât la om, fiară bătrână,/ Iar la făptură mai firavă/ Pahar e gândul, cu otravă*

CONCLUZIE

în opinia lui G. Călinescu, amestecul de regnuri din balada *Riga Crypto şi lapona Enigel* este de factură romantică şi are rol de cunoaştere a unui alt univers. Accentul în această baladă cade pe antagonismul slab - puternic. Prin intermediul acestui poem, Barbu neagă o întreagă tradiţie literară: înlocuind ideea impusă în literatură că dragostea este un miracol în sine, poetul prezintă drama incompatibilităţii şi legea nemiloasă a iubirii (supravieţuieşte cel puternic, iar cel slab este sacrificat).

I. CONCEPTUL OPERAŢIONAL

SPECIA LITERARĂ - ARTA POETICĂ

II. COMPETENŢA DE EVALUAT

• Analiza elementelor de compoziţie şi de limbaj în textul poetic.
• Explicarea relaţiilor dintre opere literare şi contextul cultural în care au apărut acestea (modernismul).
• Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare studiate.

Cerinţa:

Realizează un eseu în care să demonstrezi că o poezie scrisă de Ion Barbu este o artă poetică modernistă.

în realizarea eseului, vei avea în vedere:

• relevarea specificului conceptelor *artă poetică* şi *modernism;*

ezentarea structurii textului poetic ales; levarea rolului expresiv al nivelurilor textului poetic ales; evidenţierea specificului limbajului şi a expresivităţii textului poetic.

SUGESTII DE REDACTARE

Pentru realizarea eseului se valorifică textul poeziei *[Din ceas, dedus...]* de Ion Barbu

.

Din ceas, dedus adâncul acestei calme creste,
Intrată prin oglindă în mântuit azur, Tăind pe
înecarea cirezilor agreste, In grupurile apei, un
joc secund, mai pur.

Nadir latent! Poetul ridică însumarea Pe harfe
resfirate ce-n zbor invers le pierzi Şi cântec
istoveşte; ascuns, cum numai marea, Meduzele
când plimbă sub clopotele verzi.

ELEMENTELE TEXTULUI IS CONTEXT

/ TITLU

S ARTĂ POETICĂ

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI

IPOTEZA

Volumul *Joc secund*, publicat în 1930, se deschide cu poezia *[Din ceas, dedus...],* al cărui titlu este înlocuit de editori, în 1964, cu titlul volumului. Poezia are caracter de artă poetică şi aparţine modernismului barbian. ARGUMENTARE

Cuvântul *Joc"* din titlu sugerează *„o combinaţie a fanteziei, liberă de orice tendinţă practică"*[14], iar asocierea adjectivului *«secund»* plasează jocul în zona superioară a esenţelor ideale. *,^4rta lui Ion Barbu ne oferă cumva un soi superior de joacă, cu o convenţie ale cărei reguli implică oarecum şi o «invitaţie la dans»; e ceva în ultimă instanţă ludic în această operă de o atât de strictă disciplină.*

Referindu-se la caracterul de artă poetică, G. Călinescu surprinde aspecte legate de sensul poeziei, dar şi de rolul poetului: *,miceşte două strofe sunt definiţia însăşi a poeziei: Calma creastă a poeziei este scoasă (dedusă) din timp şi spaţiu, adică din universul real (din ceas), este nu un joc prim, ci yn joc secund, o imagine ireală într-o apă sau într-o oglindă. Poetul nu trăieşte la zenit, simbolul existenţei în contingent, ci la nadir, adică din interior, în eul absolut, care nu e efectiv, ci numai latent. Poezia e un cântec de harfe, răsfrânte în apă, sau lumina fosforescentă a meduzelor care*

---

[14] **Tudor Vianu, *Ion Barbu*, în voi. *Scriitorii români din secolul XX*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1986**

sunt văzute numai pe întuneric, adică atunci când ochii pentru lumea întinsă se închid" .

s STRUCTURA TEXTULUI POETIC / IDEI POETICE

La nivel **formal,** poezia este alcătuită din două catrene.

în concepţia lui Ion Barbu, *yyprin oglindă lumea intră în* mântuit azur". Iar dacă lumea experienţei se înalţă în piramidă până la „*zenit*" (punctul cel mai înalt pe verticală), răsfrângerea acesteia alcătuieşte *„nadirUF* ei (punctul cel mai jos pe verticală). Din acest element neîntinat îşi extrage poetul materia inspiraţiei sale. Poezia este pentru el negaţia lumii, sublimarea ei în idee, un joc desfăşurat pe un plan izolat de viaţă, un *Joc secund*\ Zenitul defineşte în mod metaforic spaţiul real, echivalent cu punctul de maximă strălucire solară, iar nadirul simbolizează tot în manieră metaforică universul artistic ce se reflectă în lumina asfinţitului .

s LIMBAJ POETIC

Substantivul „cea/' de la începutul poeziei aparţine câmpului semantic al timpului, dar este timpul neclintit, tară curgere. Timpul barbian este, după aprecierea lui Alexandru Paleologu, *„dedus", „sustras oricărei prize a temporalităţii curente*

Primul vers al **strofei întâi** conţine epitetul metaforic situat într-o inversiune *„calmă creastă*\ figură de stil ce desemnează, lumea Ideilor in sensul pe care Platon îl dădea acestui concept. *„Arta, spunea Platon, considerată ca o copie a lucrurilor reale, ele insele nişte copii ale ideilor eterne, este imitaţia unor imitaţii. Arta, ar fi, deci, o răsfrângere la puterea a doua a realităţii. Aceasta este şi concepţia pe care şi-o însuşeşte poetul Ion Barbu când îşi propune să evoce o lume reflectată în oglindă, căci cel ce priveşte icoanele lămurite în apele ei înregistrează imaginile unor imagini. Dar pe când pentru Platon această răsfrângere secundă face din artă o întruchipare mai depărtată% de realitatea ideală decât înseşi obiectele concrete care i-au stat drept model, poetul* ***Jocului secund*** *vede aici tocmai un pas mai departe în procesul de transfigurare a lumii, căci pe această cale ima-*

* j * J 8

ginea se depărtează încă mai mult de substratul ei material . Prin urmare, arta este pentru Barbu „w/7 *zbor invers*întors spre profunzimea elementelor lumii, spre esenţele nevăzute ale lucrurilor.

S IMAGINAR POETIC

In **strofa a doua,** *„într-o metaforă concentrată, Ion Barbu reia muzica de sfere eminesciană, permutând marea de stele în oceanul lichid ce-şi plimbă aştrii scufundaţi (meduzele) sub «clopotele verzi»"* . Finalul îl aduce pe poet

din ipostaza intelectuală a lui Hermes, în aceea lirică a lui Orfeu. „*Cântecul"* său rămâne „<*ascuns",* accesibil doar iniţiaţilor.

Prin urmare, *Poezia (adâncul acestei calme creste) este o ieşire (dedus) din contingent (din ceas) în pură gratuitate (mântuit azur), joc secund, ca imagine a cirezii în apă. E un nadir latent, o oglindire a zenitului în apă, o sublimare a vieţii prin retorsiune."*[15]

s ELEMENTE DE PROZODIE

Organizarea metrică a poemului este de o mare simplitate, poetul evitând efectele muzicale şi urmărind o cadenţă liniştită, mereu egală cu sine. Versurile sunt de 13-l4 silabe, iambul fiind singura unitate metrică a poemului. Rima poeziei este încrucişată.

v NIVELURILE TEXTULUI POETIC

La nivel morfologic, ar fi de remarcat conversiunea adjectivului „<*adânc*" în substantivul *„adâncuF,* folosirea adjectivelor provenind din verbe la participiu, în prima strofa *(„dedus", „intrată")* şi a unor infinitive lungi, în ansamblul poeziei *(„înecarea", „însumarea"),* forme care exprimă efortul abstragerii, al ieşirii din limitata lume senzorială.

La nivel sintactic, se observă faptul că ambele strofe se reduc fiecare la câte o singură frază. Prima strofa este eliptică de predicat, pe când a doua include coordonări şi subordonări de propoziţii.

La nivel lexical, se observă prezenţa termenilor abstracţi, neologici, familiari matematicianului şi fireşti în limbajul ştiinţific: *„dedus", „nadir", „latent", „însumarea".* Prin intermediul acestor termeni, se obţirte un efect deosebit

i

de imobilitate, de fixare a elementelor, ca şi cum astfel ele ar putea fi mai profund contemplate.

La nivel stilistic, abundenţa metaforelor justifică oarecum încifrarea textului: *„ceas dedus", „calmă creastă\ „mântuit azur", „nadir latent", „harfe resfirate",* sau a inversiunilor: *„calmă creastă", „mântuit azur",* dar şi a epitetelor: *„ceas dedus", „cântec ascuns", „nadir latenf\ „harfe resfirate", „clopotele verzi".* Este de remarcat faptul că aceleaşi sintagme constituie simultan figuri de stil diferite, ceea ce susţine concizia şi încifrarea (ambiguitatea) limbajului poetic.

CONCLUZIE

15
G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Ed. Minerva, Bucureşti, 1986.

[15] Nicolae M a noi eseu, *Arca lui Noe,* Ed. Minerva, Bucureşti, 1980.

Poezia *[Din ceas, dedus...]* de Ion Barbu este o artă poetică aparţinând modernismului/ ermetismului barbian, prin concepţie şi limbaj încifrat, accesibilă cititorilor iniţiaţi.

POEZIA INTERBELICĂ

TRADIŢIONALISMUL

I. DELIMITĂRI CONTEXTUALE ŞI TERMINOLOGICE

Tradiţionalismul este o **mişcare literară,** manifestată în perioada interbelică, a cărei ideologie se cristalizează în jurul revistei *Gândirea.* Atitudinea tradiţionalistă este mai **veche** în cultura noastră, iar ideologia cristalizată în perioada interbelică preia elemente din orientările antebelice (sămănătorismul şi poporanismul). Tradiţionalismul interbelic **se** constituie în opoziţie cu modernismul lovinescian.

Revista *Gândirea* apare la Cluj, în 1921, sub direcţia lui Cezar Petrescu şiD.I. Cucu, se mută la Bucureşti în 1922, sub conducerea lui Nichifor Crainic şi îşi încetează activitatea în 1944.

Revista are printre colaboratori nume de prestigiu: Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Adrian Maniu, Ion Pillat, Vasile Voiculescu, Cezar Petrescu, Tudor Vianu, Gib Mihăiescu, Mateiu Caragiale, cuprinzând fenomenul literar în toate aspectele sale: poezie, proză, teatru, cronici.

II. COMPETENTA DE EVALUAT

i

• Analiza elementelor de compoziţie şi de limbaj în textul poetic.

• Explicarea relaţiilor dintre opere literare şi contextul cultural în care au apărut acestea (poezia interbelică, tradiţionalismul).

t

Cerinţa:

• Scrie un eseu în care să demonstrezi că o poezie studiată (din literatura română interbelică) aparţine tradiţionalismului.

în realizarea eseului, vei avea în vedere:

• explicarea conceptului operaţional *tradiţionalism;*

• prezentarea relaţiei dintre textul poetic şi componenta religioasă/ spirituală;

• prezentarea structurii textului poetic ales;

• relevarea rolului expresiv al nivelurilor textului poetic ales;

• evidenţierea specificului limbajului în testul poetic.

III. SUGESTII DE REDACTARE

Pentru realizarea eseului, se valorifică textul poeziei *Aci sosi pe vremuri* de Ion Pillat.

ELEMENTELE

s **REPERE CRITICE**

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI

G. Călinescu, *Istor iu literaturii române de la origini până în prezent:*

„Capodopera lui Ion Pillat este însă Aci sosi pe vremuri, graţioasă, mişcătoare şi indivizibilă paralelă între două veacuri, înscenare care încântă ofihii şi, în acelaşi timp, simbolizare a uniformităţii în devenire.

Ovid. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale, II:*

‚JPillat cântă bucuriile simple, savurate în cadrul bucolic al peisajului natal, satisfacţiile vieţii patriarhale "

IPOTEZĂ

Aci sosi pe vremuri de Ion Pillat este o poezie de factură tradiţionalistă, inclusă în ciclul *Trecutul viu,* care face parte împreună cu ciclul *Florica,* din volumul *Pe Argeş în sus*, apărut în 1923. Volumul este reprezentativ pentru tradiţionalismul poetului deoarece poeziile incluse realizează imaginea spaţiului natal patriarhal (moşia Florica), casa părintească, interiorul cu poezia obiectelor, universul rural şi împrejurimile casei, natura câmpenească însufleţită de amintirile copilăriei.

^

TRADITIONALISM

ENUNŢAREA ARGUMENTELOR

Poezia aparţine tradiţionalismului prin idilizarea trecutului, prin cadrul rural, dar şi prin tema timpului trecător - *fugit irreparabile tempus.*

Intr-un volum de *Mărturisiri* (1942), Ion Pillat arată că:

„Toată poezia mea poate fi redusă, în ultimă analiză, la viziunea pământului care rămâne aceeaşi, la presimţirea timpului ţare fuge mereu. Fuga timpului capătă un reper existenţial foarte propriu şi cât se poate de concret; în egală măsură, ea e trăită sub semnul tradiţiei, deci ca o dimensiune sufletească generală, reprezentativă pentru o întreagă comunitate umană"

s **STRUCTURA TEXTULUI POETIC**

DEZVOLTAREA ARGUMENTELOR (exemplificare/ ilustrare)

V^TEMA

Poezia este o meditaţie nostalgică pe tema trecerii ireversibile a timpului, asociată cu repetabilitatea destinului uman/ ciclicitatea vieţii.

s **TIPUL DE LIRISM**

Comunicarea poetică se realizează în două registre: lirismul obiectiv, cu elemente de narativitate simbolică şi meditaţie cu caracter general-uman, şi lirismul subiectiv, cu prezenţa

Ovid. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale.*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1972.

eului liric şi comunicarea directă a trăirilor şi a sentimentelor, la persoana I, singular. Sentimentul elegiac şi meditativ are ca suport lirismul subiectiv, susţinut de prezenţa mărcilor lexico-gramaticale specifice (pronume personale, adjective posesive şi verbe la persoana I şi a Il-a singular; elemente deictice spaţiale şi temporale: *„aci"* - *„<acolo", „acum"* - *„atunci").* Dar iubirea evocată, deşi aparţine planului trăirii subiective, este ridicată la grad de generalitate, obiectivându-se, prin repetabilitate.

s

COMPOZIŢIE / TITLUL

Titlul fixează cadrul spaţio-temporal al iubirii ce«va fi evocată (timp şi spaţiu mitic, nedefinit), prin indicii de spaţiu (adverbul de loc, cu formă regională: „aer), de timp (locuţiune adverbială de timp: *‚pe vremuri")* şi forma verbală, de perfect simplu: *„sosi". „Aci"* este elementul semantic definitor în raport cu eul liric văzut din perspectiva timpului: *„ieri*" - „acum".*

s **SECVENŢE POETICE**

Compoziţional, poezia este alcătuită din distihuri şi un vers final, liber, având rolul de laitmotiv al poeziei. Distihurile sunt organizate în mai multe secvenţe poetice: incipitul, evocarea iubirii de *„ierF* a bunicilor, meditaţia asupra efemerităţii condiţiei umane, iubirea de *„acum",* epilogul poemului. Cele două planuri ale poeziei, trecutul (distihurile III-IX) şi prezentul (distihurile XII-XIX), sunt redate succesiv, ceea ce accentuează ideea de ciclicitate a vieţii şi a iubirii. Se utilizează elemente de simetrie şi opoziţie a planurilor, construite pe relaţia *„atunci" — „acum".* Elemente de recurenţă sunt, de exemplu, motivul poetic ambivalent al clopotului (însoţind două momente esenţiale ale existenţei umane - nunta şi moartea), simbol al trecerii şi laitmotivul reprezentat de versul final.

S INCIPIT

Primele două distihuri reprezintă **incipitul** poeziei şi fixează, prin intermediul unei metafore: *„casa amintirii",* spaţiul rememorării nostalgice a trecutului. Metafora dobândeşte semnificaţia unui spaţiu mitic, fie locuinţă a strămoşilor, fie *„loc al sacrei perechi, unde dintotdeauna, de pe vremuri, ca şi acum, sosesc cuplurile de îndrăgostiţi pentru a da curs recunoscutei iniţieri de misterul nunţii"* (V. Fanache, *G. Bacovia. Ruptura de utopia romantică).*

* **IMAGINAR POETIC**

Elementele asociate casei: *„obloane",,pridvor", „păienjeni",,poartă*, ‚^zăvor"* şi versul *‚JPăienjeni zăbreliră şi poartă şi zăvor"* sugerează trecerea timpului, degradarea, starea de părăsire a locuinţei strămoşilor, dar şi ideea de spaţiu privilegiat, izolat, accesibil numai urmaşului, care poate reînvia trecutul în amintire.

s **PLANUL * TRECUTULUI**

Trecutul capătă o aură legendară, devine un timp mitic, al luptei haiducilor pentru dreptate: *Jar hornul nu mai trage alene din ciubuc/ De când luptară-n codru şi poteri şi haiduc".*

Al treilea distih deschide planul trecutului, al evdcării iubirii bunicilor. Dacă în poezia romantică, existenţa naturii eva

eternă, în opoziţie cu efemeritatea existenţei umane, în poezia lui Ion Pillat, natura devine solidară cu omul, fiind marcată de semnele senectuţii, ca şi fiinţa umană: *„Jn drumul lor spre zare îmbătrâniră plopii*" In versul *„Aci sosi pe vremuri bunica-mi Calyopi"* este reluat titlul poeziei şi este evocată imaginea din tinereţe a bunicii cu nume mitologic: Calyopi'- Caliope (Kalliope), muza poeziei epice şi a elocinţei în mitologia greacă.

Sugestia mitică a numelui, faptul că poetul este urmaşul care eternizează în creaţia sa iubirea bunicilor şi „copia" - oglindirea de *„acum"* a poveştii de iubire de *„ieri"* sunt aspecte care ar putea susţine caracterul de artă poetică a textului liric *Aci sosi pe vremuri*, care îşi revelează astfel nivelul de profunzime al semnificaţiilor.

întâlnirea bunicilor, îndrăgostiţii de altădată, respectă un ceremonial: *bunicul* aşteaptă sosirea berlinei, din care coboară o tânără îmbrăcată după moda timpului *„în largă crinolină".*

Asocierile livreşti reflectă motivul „bibliotecii" întâlnit adesea în poeziile lui Ion Pillat, având rolul de a asocia viaţa cu literatura şi, în acelaşi timp, de a indica epoca, numind preferinţele în moda literară a vremurilor respective. Astfel *bunicul* îi recită iubitei capodopere ale literaturii romantice - *Le Lac* de Alphonse de Lamartine şi *Sburătorul* de I. Heliade Rădulescu. Atmosfera evocată, peisajul selenar, sunt romantice: „Ş/ *totul ce romantic ca-n basme se urzea".* Sunetul clopotului, laitmotiv al poeziei, însoţeşte protector cuplul de îndrăgostiţi: *„JŞi cum şedeau... departe, un clopot a sunat,/De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat".*

s MEDITAŢIA POETICĂ

Meditaţia poetică, tonul elegiac evidenţiază ideea că eternizarea fiinţei umane este posibilă doar prin iubire: *¿Dar ei, în clipa asta simţeau că-o să rămână...".* Eternitatea iubirii, clipa de fericire, este urmată, în versul următor de revenirea bjutală la realitatea timpului care trece ireversibil: *„JDe mult e mort bunicul, bunica e bătrână...",* portretele fiind singurele care mai păstrează imaginile de odinioară ale strămoşilor: *„Ce straniu lucru: vremea! - Deodată pe perete/ Te vezi aievea numai în ştersele portrete.// Te recunoşti în ele, dar nu şi-n faţa ta,/ Căci trupul tău te uită, dar tu nu-l poţi uita..".*

s PLANUL PREZENTULUI

In distihul al treisprezecelea, prin intermediul unei comparaţii, se realizează o paralelă trecut - prezent şi se produce trecerea la planul prezent: *„Ca ieri sosi bunica... şi vii acuma tu:/Pe urmele berlihei trăsura ta stătu".* Ca într-un ritual, nepoţii repetă gesturile bunicilor peste timp. Diferenţele ţin de moda vremii: iubita coboară din *„trăsură",* iar îndrăgostitul îi recită poeme simboliste, *Balada lunei* de Horia Furtună şi poeme de Francis Jammes. Din portretul fizic al iubitei se reţine doar detaliul spiritualizat, imaginea ochilor, ieri *„ochi de peruzea",* acum *„ochi de ametisf*[9].

s IMAGINAR POETIC

Un alt element comun celor două secvenţe poetice, construite pe opoziţia prezent - ^trecut, este simbolul berzei, *„pasăre de bun augur, simbol de pietate filială"* (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, /), dar şi simbol al fidelităţii, al devoţiunii.

s VERSUL FINAL

Sunetul clopotului însoţeşte din nou momentul întâlnirii îndrăgostiţilor şi sugerează repetabilitatea existenţei umane. **Versul final, laitmotiv** al poeziei, accentuează trecerea ireversibilă a timpului: *‚JDe nuntă sau de moarte, in turnul vechi din saf*

/NIVELURILE TEXTULUI POETIC

Muzicalitatea uşor desuetă e conferită atât de elementele **prozodiei clasice** - rima împerecheată, ritmul iambic, măsura de 13-l4 silabe, cât şi de numele cu sonorităţi din secolul al XlX-lea (*Calyopi, Eliad, Le Lac, Sburătorul)* şi moderne, de la începutul secolului al XX-lea (*Francis Jammes, Horia Furtună).*

s PROZODIE s

NIVELUL MORFOSINTACTIC

La **nivel morfosintactic,** timpurile verbale au rolul de a sugera planul trecut şi planul prezent evocate în poezie. Verbele la timpul prezent fie ilustrează permanenţa sentimentului de iubire („v/z", *„calci", „tragi'),* fie însoţesc meditaţia pe tema trecerii timpului *(„te vezi", „te recunoşti", „uită", „nu poţi").* Verbele la perfect simplu *(„sosi", „sări", „spuse")* au rolul de a reda rapiditatea gesturilor, iar verbele la alte timpuri trecute susţin narativitatea iubirii.

s NIVELUL LEXICAL

O particularitate a **nivelului lexical** este folosirea cuvintelor cu tentă arhaică şi regională, în evocarea trecutului: *‚Jiaiduc", ‚poteră", „berlină', „crinolină\ „aievea",‚pridvor".*

/ NIVELUL STILISTIC

Din punct de vedere **stilistic,** la nivel structural, se utilizează paralelismul, simetria, antiteza, iar dintre tropi, se foloseşte cu precădere metafora: *„casa amintirii", „ochi de peruzea", „ochi de ametist"* şi comparaţia, care susţine ideea repetabilităţii existenţei umane: *„Ca ieri sosi bunica... şi vii acuma tu",*

CONCLUZIE

Aci sosi pe vremuri de Ion Pillat aparţine liricii tradiţionaliste prin idilizarea trecutului, a cadrului rural, dar şi prin tema timpului trecător, *fugit irreparabile tempus.*

ORIENTĂRI TEMATICE
ÎN ROMANUL INTERBELIC
ROMANUL PSIHOLOGIC

I. DELIMITĂRI CONTEXTUALE ŞI TERMINOLOGICE

ROMANUL - Specie a genului epic în proză, cu acţiune mai complicată şi de mai mare întindere decât a celorlalte specii epice în prozâ, desfăşurată, de regulă, pe mai multe planuri, cu personaje numeroase.

Ion Vlad, *Lectura romanului:*

„Mai presuS de toate, romanul rămâne, însă, istorie, un narator, protagonişti, structuri numeroase, polifonie sau simultaneitate epică, meditaţie şi discurs estetic şi eveniment care-şi pretinde realitatea."

în **perioada interbelică,** specia narativă amplă **romanul** cunoaşte o dezvoltare fară precedent. Diverse orientări tematice, modele din literatura universală sau tipuri narative imprimă evoluţia romanului între **tradiţional** şi **modern,** între ionic şi doric (termenii criticului Nicolae Manolescu), între perspectiva narativă omniscientă, obiectivă şi relativizarea ei în romanul modern subiectiv, între mimesis/ iluzia vieţii şi autenticitate.

ROMANUL MODERN - TRĂSĂTURI

N. Manolescu, *Arca lui Noe* - romanul modern/ ionicul:

• *„[...] noul roman a pierdut speranţa în iluzie şi a început să creadă în autenticitate. Cuvânt magic ce apare la Camil Petrescu, la Holban, la Sebastian, la Eliade. Analiza şi confesia au alungat creaţia. Din epos obiectiv, romanul devine uneori jurnal.*[99]*;*

• *„ioul romancier al anilor '30";*

• anularea omniscienţei; focalizarea internă; viziunea „împreună cu"; naraţiunea la persoana I (caracteristică, dar nu obligatorie);

• multiplicarea şi relativizarea perspectivei narative;

• personajul: „*Concretul psihologic tinde să lichideze caracterul, iar istorici- tatea exterioară se va traduce într-o temporalitate romanescă vie şi contradictorie. [...] El urmăreşte mai puţin să se integreze în lume, decât să-şi integreze lumea sieşi, afirmând-o ca pe a sa proprie*

ROMANUL PSIHOLOGIC

Romanele psihologice/ de analiză au drept obiect investigarea detaliată a vieţii interioare, observaţia psihologică, iar drept subiect cazurile de conştiinţă. Scriitori interbelici care au cultivat acest tip de roman sunt: Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Anton Holban, Mihail Sebastian, Mircea Eliade.

Romanul psihologic este scris de obicei la persoana I (perspectiva narativă subiectivă), pentru că pune accent pe descrierea stărilor sufleteşti, a problemelor de conştiinţă sau chiar pătrunderea în zonele obscure ale inconştientului, în psihologia abisală.

Criticul G. Ibrăileanu compară în studiul *Creaţie şi analiză* **cele două tipuri de roman (de creaţie şi de analiză), arătând că în orice roman există ambele tendinţe, dar că de obicei predomină una dintre ele. Din punct de vedere cronologic, creaţia precedă analiza.** **tj**

II. COMPETENŢE DE EVALUAT

• Analiza principalelor componente de structură, de compoziţie şi de limbaj specifice textului narativ (romanul).

• Explicarea relaţiilor dintre opere literare şi contextul cultural în care au apărut acestea, (orientări tematice în romanul interbelic, modernism)

• Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare studiate.

Cerinţe posibile:

• Scrie un eseu, de 2-4 pagini, în care să prezinţi un roman psihologic din perioada interbelică, prin referire la o operă literară studiată.

• Scrie un eseu, de 2-4 pagini, în care să demonstrezi că o operă literară studiată, publicată în perioada interbelică este un roman psihologic/ modern.

• Scrie un eseu, de 2-3 pagini, în care să prezinţi evoluţia unui cuplu de personaje dintr-un roman psihologic/ al experienţei/ subiectiv/ modern studiat.

• Scrie un eseu argumentativ, de 2-3 pagini, despre problematica iubirii, ilustrată
într-un roman studiat. *

III. SUGESTII DE REDACTARE

(1) Aplicaţie realizată pe baza romanului *Patul lui Procust* **de Camil Petrescu.**

ELEMENTELE TEXTULUI NARATIV

S CONTEXTUL EPOCII LITERARE

S CONTEXTUL TEORETIC

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI

Prin cele două romane ale sale - *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* **(1930) şi** *Patul lui Procust* **(1933) - ca şi prin estetica privitoare la această specie narativă, Camil Petrescu a înnoit romanul românesc interbelic prin sincronizare cu literatura universală. Romanul modern de analiză psihologică, subiectiv, cultivat la noi în deceniul al treilea, deplasează interesul spre estetica autenticităţii, iar naraţiunea se concentrează asupra evenimentelor vieţii interioare (roman psihologic).**

Ca teoretician al romanului, Camil Petrescu abordează mai multe probleme ale romanului modern, transpuse şi în romanele sale.

In articolul din 1927, *De ce nu avem roman?,* **Camil Petrescu se referă la coordonata psihologică, de analiză a romanului**

interbelic, resimţită ca o necesitate: *literatura presupune firește probleme de conştiinţă. Trebuie să ai deci ca mediu o societate în care problemele de conştiinţă sunt posibile. [...] Eroul de roman presupune un zbucium interior, lealitate, convingere profundă, un simţ al răspunderii dincolo de contingenţele obişnuite."*

în conferinţa *Noua structură şi opera lui Marcel Proust* (1935), Camil Petrescu teoretizează **romanul modern de tip proustian,** de analiză, şi respinge romanul de tip tradiţional, în care naratorul este omniprezent şi omniscient, ca un adevărat demiurg în lumea imaginarului, fiind stăpânul linie şi absolut al destinelor personajelor. Pentru a evita această confuzie dintre realitate şi „propunere a realităţii", Camil Petrescu alege ca soluţie sinceritatea confesiunii, **autenticitatea:** *„Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simţurile mele, ceea ce gândesc eu... Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti... Dar aceasta-i realitatea conştiinţei mele, conţinutul meu psihologic... Din mine însumi, eu nu pot ieşi... Orice aş face eu nu pot descrie decât propriile mele senzaţii, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi."*

în romanul *Patul lui Procust*, Camil Petrescu formulează concepţia sa despre menirea scriitorului: *„Un scriitor e un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate ceea ce a simţit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat în viaţă, lui şi celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsufleţite. Fără ortografie, fără compoziţie, fără stil şi chiar fără caligrafie".* Afirmaţia **este** fundamentală pentru **estetica autenticităţii** şi exprimă refuzul romanului tradiţional, ca prelucrare artificială a faptelor trăite, în plan stilistic, autenticitatea înseamnă grija pentru exprimarea *„<exactă*", cu sinceritate, a trăirii unor experienţe de viaţă „<*adevărate*" (prin confesiune, analiză şi autoanaliză lucidă) şi refuzul scrisului frumos (stil anticalofil).

IPOTEZA

S SPECIE S ROMAN MODERN, PSIHOLOGIC DE TIP SUBIECTIV

Romanul *Patul lui Procust*, apărut în 1933, este un **roman modern, psihologic,** deoarece are caracteristicile specifice prozei de factură **psihologică:** perspectiva narativă *‚fărâmiţată*", relativizată, timpul prezent şi subiectiv, fluxul conştiinţei, memoria afectivă, naraţiunea la persoana I, luciditatea (auto)analizei, anticalofilismul, introspecţia, utilizată, aşa cum observă Nicolae Manolescu, nu numai ca un mijloc de autocunoaştere, ci şi ca un mijloc de cunoaştere a celuilalt, construcţia personajelor ale căror trăsături se dezvăluie treptat, prin alcătuirea unor *„dosare de existenţă*", dar şi autenticitatea definită ca identificarea actului de creaţie cu realitatea vieţii, cu experienţa nepervertită, cu trăirea febrilă.

ARGUMENTARE

S
CONSTRUCŢIA DISCURSULUI NARATIV

Romanul *Patul lui Procust* are o structură compoziţională aparte, fiind structurat pe trei planuri. Primul dintre acestea se constituie din cele trei scrisori ale Doamnei T., personajul principal feminin al romanului, adresate autorului. Prin aceste scrisori este reconstituită o parte din existenţa doamnei T., alte momente importante din viaţa ei fiind redate *„prin incidente de memorie şi asociaţie discontinuă",* cum remarcă G. Călinescu, în jurnalul lui Fred Vasilescu. Cel de-al doilea plan al romanului cuprinde *Jurnalul lui Fred Vasilescu*, intitulat *Intr-o după amiază de august*, jurnal în care sunt incluse şi scrisorile lui G.D. Ladima către Emilia Răchitaru şi *Epilog* /, povestit de Fred. Al treilea plan este al autorului, care devine personaj prin intermediul notelor de subsol şi prin *Epilog II*

Stilul epistolar şi pretextul romantic al jurnalului dat autorului de Fred Vasilescu înainte de moarte aparţin romanului tradiţional. Camil Petrescu le preia şi le argumentează estetic în termeni moderni, într-o operă originală.

S
PERSPECTIVA NARATIVĂ

Perspectiva narativă este relativizată, dar în acelaşi timp subiectivă. Aceleaşi evenimente şi personaje sunt percepute în mod diferit şi chiar antitetic de către naratorii care relatează întâmplările, deoarece Camil Petrescu *‚£tie că adevărurile umane pot intra unul într-altul, asemenea păpuşilor ruseşti, dar că* nu *există un Adevăr ultim, capabil să le conţină pe toate celelalte*

Naratorul omniscient, obiectiv şi naraţiunea la persoana a IlI-a (specifice romanului tradiţional, obiectiv) sunt înlocuite în romanul modern, psihologic, de tip subiectiv, prin naraţiunea la persoana I, cu focalizare exclusiv internă/ viziunea „împreună cu .

Naraţiunea la persoana I presupune existenţa unui narator implicat (identitatea între planul naratorului şi al personajului). Punctul de vedere unic şi subiectiv, al personaj ului-narator care mediază între cititor şi celelalte personaje, face ca cititorul să cunoască despre ele atât cât ştiu şi personajele care relatează întâmplările. Insă situarea eului narativ în centrul povestirii conferă autenticitate, iar faptele şi personajele sunt prezentate ca evenimente interioare, interpretate, analizate. Reprezentarea epică neutră a unor evenimente exterioare (în romanul tradiţional) face loc reprezentării unei proiecţii subiective în planul conştiinţei naratorului (în romanul modern, psihologic, de tip subiectiv).

✓
TITLUL

Titlul romanului *Patul lui Procust* are în vedere sensul cono- tativ (figurat) al acestei expresii.

In sens denotativ (propriu), sintagma are o explicaţie ce provine din mitologia greacă: tâlharul Procust ataca trecătorii pe

Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe,* Ed. Minerva, Bucureşti, 1980.

drumul între Atena şi Megara. El avea două paturi, unul foarte mare şi unul foarte mic, unde îi aşeza pe trecătorii prinşi. Pe cei înalţi el îi aşeza în patul cel mic, pe cei scunzi în patul cel mare. In ambele situaţii îi chinuia pe nefericiţii trecători, torturându-i până când ajungeau să se potrivească cu dimensiunea patului în care erau aşezaţi. Procust îşi găseşte şi el sfârşitul, fiind ucis în acelaşi mod în care îi omora pe trecători, de către Tezeu.

Prin extensie, în sens conotativ, expresia *patul lui Procust* simbolizează intenţia de a impune un tipar prestabilit prin intermediul anumitor constrângeri sau poate sugera incompatibilitatea în relaţiile interumane. într-un studiu asupra romanului, Mihail Sebastian nota: *%JFred şi Ladima sunt amândoi victimele aceluiaşi pat psihologic al lui Procust, unul mai scund, celălalt mai înalt decât dimensiunile fixe ale acestui culcuş*" In fond, fiecare personaj al romanului îşi doreşte ca persoana iubită să fie sau să devină imaginea pe care el însuşi şi-o construieşte despre iubire. Orgoliul exagerat îi împiedică pe Fred şi pe doamna T. să se dăruiască unul celuilalt pe de-a întregul, fară temeri şi reţineri (probabil că toată drama lui Fred provine din faptul că se simte inferior doamnei T.).

Nici celălalt cuplu, Ladima-Emilia, nu îşi poate găsi împlinirea şi nici nu ar avea cum. Emilia îşi doreşte aventură, bunăstare şi succesul profesional. Ladima îşi doreşte ca ea să fie o soţie devotată şi poate o mamă grijulie. Drama personajelor provine din incapacitatea lor de a se adapta la realitatea celuilalt, din dorinţa de a-l transforma pe celălalt conform propriei viziuni şi propriului model.

Pe de altă parte, poezia lui Ladima, intitulată sugestiv tot *Patul lui Procust,* are în vedere imaginea conştiinţei care dimensionează şi redimensionează în mod tragic existenţa fiinţei umane.

s **CONSTRUCŢIA SUBIECTULUI**

Acţiunea romanului se desfăşoară între anii 1926-l928 şi este localizată în Bucureşti şi Techirghiol.

s **REPERE TEMPORALE ŞI SPAŢIALE**

ACŢIUNEA

Cele trei scrisori ale Doamnei T., numerotate cu cifre romane, constituie răspunsul la rugămintea pe care Autorul i-o adresase de a-şi povesti viaţa, în spiritul celei mai profunde autenticităţi. Mihail Sebastian consideră că paginile care conţin scrisorile doamnei T. *,^sunt cele mai frumoase, pe care proza românească modernă le cunoaşte. Simplicitatea lor de expresie, accentul lor de oboseală şi melancolie, acuitatea observaţiilor, bogăţia de sugestii a fiecărei imagini, pasiunea descurajată ce le animă — totul face din aceste scrisori o operă de înălţime excepţională*

Aflăm astfel, prin intermediul scrisorilor, că, în urmă cu cincisprezece ani, Maria T. Mănescu, numită ulterior doamna T., cea mai frumoasă femeie dintr-un oarecare oraş de provincie era iubită fără speranţă de un anume D. Femeia se căsătoreşte însă cu un inginer şi părăseşte ţara, unde revine abia după divorţ, stabilindu-se în Bucureşti. Aici îl reîntâlneşte pe D. căruia i se dăruieşte, întAn moment de disperare, ea însăşi suferind din cauza unei mari pasiuni pentru un anume X., sfârşită într-un mod enigmatic.

Comentariile autorului din subsolul paginii dezvăluie identitatea enigmaticului X. Este#vorba de Fred Vasilescu, fiul industriaşului Tănase Vasilescu-Lumânăraru, tânăr monden, diplomat şi aviator. Autorul se împrieteneşte cu tânărul Fred Vasilescu şi îi cere să-şi împărtăşească experienţa iubirii neîmplinite pentru doamna T. Cea mai mare parte a romanului cuprinde jurnalul lui Fred. In acest jurnal, pe lângă povestea lacunară a iubirii lui Fred Vasilescu pentru doamna T., este inclusă şi povestea de dragoste, sau mai degrabă iubirea nefericitului poet şi gazetar G.D. Ladima pentru vulgara actriţă Emilia Răchitaru. Este vorba de două poveşti de dragoste care se întâlnesc într-un anume punct. Iubirea lui Fred Vasilescu pentru doamna T. începuse cu patru-cinci ani în urmă, când Fred îi ceruse doamnei T., proprietara unui magazin de mobilă modernă, să-i decoreze apartamentul. Treptat, bărbatul intuieşte superioritatea femeii iubite care îl învaţă să privească lumea şi îi educă sensibilitatea, aşa cum observa Nicolae Manolescu. Măturisindu-i iubirea, Fred s-ar fi anulat în întregime pe sine, s-ar fi transformat în sclavul femeii iubite. De aceea „„*sacrifică definitiv pasiunea pe altarul vanităţii: în loc să se piardă pe sine, preferă s-o piardă pe ea"*[16].

Cea de-a doua poveste de dragoste, dintre G.D. Ladima şi Emilia Răchitaru, este inclusă în jurnalul lui Fred Vasilescu. Astfel, într-o după amiază călduroasă de august, Fred îi face o vizită Emiliei Răchitaru, o actriţă vulgară şi lipsită de talent. Fred află că pe Emilia o iubise G.D. Ladima, poet şi ziarist, pe care-l cunoscuse bine, firele vieţii lor împletindu-se de mai multe ori. Emilia îi dă lui Fred să citească scrisorile lui Ladima şi din acest moment acţiunea oscilează între planul prezent şi cel trecut, în funcţie de reacţiile şi memoria lui Fred. Descoperind tragedia lui Ladima, care iubise o femeie nedemnă de el, Fred Vasilescu se regăseşte pe sine în iubirea pătimaşă şi devoratoare pentru doamna T., pe care o părăsise considerându-i-se inferior, trans- formându-şi în felul acesta viaţa într-un calvar. Mai mult decât atât el îşi simte, în mod inexplicabil, destinul legat de cel al

* • •

o Nicolae Manolescu, op. cit.

[16] Dumitru Micu, op. cit.

lui Ladima: „Ce *ciudat mi se pare să leg, deodată, de viaţa mea trecută, o altă viaţă, la întretăiere, la o dată anumită.., Ştii ce făceai acum un an la data cutare, pentru că viaţa ta trece, aşa ca un fir, şi prin data asta. Dar să descoperi că prin aceeaşi dată, altă viaţă trece cu firul ei ţi se pare ceva din altă lume..*

Epilogul /, povestit de Fred Vasilescu analizează împrejurările morţii lui Ladima. Astfel, impresionat de condiţia omului superior şi neînţeles, Fred cercetează cu atenţie şi minuţiozitate împrejurările în care Ladima s-a sinucis. Descoperă că acesta a avut revelaţia degradării morale în care îl aruncase iubirea pentru Emilia. Ca o ultimă încercare de a salva aparenţele, lasă o scrisoare doamnei T., pe care o consideră idealul feminin prin excelenţă, scrisoare din care rezulta că dragostea neîmpărtăşită pe care i-o purta acesteia ar fi fost cauza sinuciderii lui.

De misterul existenţial al lui Red Vasilescu se ocupă autorul însuşi, în cel de-al doilea epilog al romanului, din care aflăm că Fred a murit într-un accident de avion, chiar a doua zi după ce predase manuscrisul autorului şi după ce-şi lasă averea prin testament doamnei T. După o lungă perioadă de ezitare, jurnalul lui Fred ajunge în mâinile doamnei T., care află cu surprindere că fusese iubită la fel de mult cum iubise şi ea. Misterul morţii lui Fred rămâne însă neelucidat până la capăt **(final deschis).** „Accident sau sinucidere?" este întrebarea ce planează în mintea cititorilor. „*Taina lui Fred Vasilescu merge poate în cea universală, fără niciun moment de sprijin adevărat, aşa cum, singur a spus-o parcă, un afluent urmează legea fluviului."*

S
P**ERSONAJELE**

Personajele sunt caracterizate printr-o modalitate inedită, ele fiind văzute **din mai multe perspective** ca într-un sistem **de oglinzi paralele.** Deşi relativizate de jocul perspectivelor, personajele se constituie antitetic împletindu-şi destinele: doamna T. şi Emilia Răchitaru, Fred Vasilescu şi Ladima. Această **tehnică narativă** pe care o aplică scriitorul **modifică parţial conceptul de personaj,** care nu mai este un tip literar definit din exterior, ci unul care se autoconstituie prin mărturisire sau care este „reflectat" în conştiinţa celorlalţi.

Atât doamnei T., cât şi lui Fred Vasilescu, Autorul le cere să se confeseze, el creând în felul acesta adevărate dosare de **existenţă.**

* D**OAMNA T.**

Personajul principal feminin, **doamna T.** reprezintă tipul ideal de feminitate, tocmai prin faptul că nu e un „tip", cum remarcă Dumitru Micu (*în căutarea autenticităţii*): *Romancierul nu şi-apropus să creeze „ un caracter" feminin, ci să-şi întrupeze, într-o femeie creată, idealul de feminitate".* Doamna T. este

diferită, prin contextul în care e pusă, de toate personajele feminine din romanele româneşti de până atunci, dar şi de toate personajele feminine din romanele tradiţionale. Până la doamna T. femeile aveau ceva pictural; indiferent de cel care le vedea, orau descrise fíe ca[17] frumoase, fie ca urâte. Camil Petrescu „rupe" această tradiţie şi prezintă o femeie vie, care *„nu e niciodată la fel, cum desigur nu e niciodată la fel capriciul ciocârliei în zbor"* aşa cum remarcă Fred. *„JViciunul dintre atributele superiorităţii ei nu este expresia unei indiscutabile calităţi. La modul comun, canonic, Doamna T. nu e măcar frumoasă."* . Calităţile ei depind de punctul de vedere din care e văzută. Personajele romanului o văd în mod diferit **(relativizarea perspectivei).** Pentru **D. ea este** femeia excepţională, iubită de toţi bărbaţii. Un prieten al lui Fred afimiă chiar că este urâtă. Pentru Fred, doamna T. reprezintă o

$ MIJLOACE DE CARACTERIZARE

Dumitru Micu, *In căutarea autenticităţii*, ED**. Minerva, Bucureşti, 1992.**

obsfsie devoratoare de care fuge zadarnic. In viziunea lui Ladima, doamna T. este opusul Emiliei.

Portretul realizat în mod direct de autor în notele de subsol relevă o anumită distincţie: *„Nu înaltă şi înşelător de slabă, palidă şi cu un păr bogat de culoarea castanei (când cădea lumina pe el părea ruginiu) şi mai ales extrem de emotivă, alternând o sprinteneală nervoasă cu lungi tăceri melancolice [...]. Ca fizic era poate prea personală ca să fie frumoasă în sensul obişnuit al cuvântului".* Tot în mod direct o caracterizează şi Fred: *„E o femeie frumoaşă, deşi poate fără stilul modei, dar când e serioasă are trăsăturile cam tari puţin, încât uneori pare urâtă... Când surâde însă - vag îndurerai totdeauna - trece parcă la o altă extremitate şi devine de o feminitate fără pereche."*

Ea se autodefineşte simplu şi cu eleganţă: *Jmi place lumina... apoi pământul... cartea... rochia... fructele... zăpada... tot ce e neprejacut... net".*

O altă inovaţie în realizarea acestui personaj feminin o constituie faptul că ea are o meserie, este proprietara unui mic magazin de mobilă, care-i conferă o anumită independenţă financiară, dar şi morală, lucru nemaiîntâlnit până la Camil Petrescu la un personaj feminin din literatura română:

„Munca aceasta înseamnă pentru mine independenţa, banii câştigaţi îmi dau dreptul să fiu eu însămi, să cumpăr cărţi şi lucruri frumoase, să nu fiu jignită de proprietar şi să fiu scutită de oferte necuviincioase."

Inteligentă, gravă, sensibilă, feminină, graţioasă, vanitoasă, modestă, însuşirea ei definitorie este **intelectualitatea,** după cum remarcă Dumitru Micu.

Mihail Sebastian o defineşte pe doamna T., folosindu-se de o formulă a lui Marcel Proust, astfel: „«*O femeie de geniu având*

existenţa unei femei obişnuite» este această Doamna **71,** *în care inteligenţa şi senzualitatea se întâlnesc pentru a crea o figură simplă şi regală în acelaşi timp. Este un personaj complex, de calitate rară — adică tocmai ceea ce este mai greu de realizat în artă, unde calităţile excesive ameninţă să pară exterioare şi teatrale."*

S FRED VASILESCU

Fred Vasilescu este şi el privit în oglinzi paralele. Din exterior el apare ca un exponent tipic al înaltei societăţi din acel timp. Tânăr monden, de o frumuseţe sportivă, fost secretar de legaţie, Fred Vasilescu este fiul mutimilionarului Tănase Vasilescu-Lumânăraru. Tinerii lui prieteni îl consideră sufletul petrecerilor, iar femeile îl simpatizează şi îl admiră într-un mod excesiv. Unii îl consideră prost, incult şi insensibil. *„Prietenii mei cred sincer că n-am inimă*", notează Fred în jurnal, sau referindu-se la părerea lui G.D. Ladima, *„am înţeles că şi el, ca şi cealaltă Iunie mă crede şi mai prost şi mai incult decât sunt."*

Portretul realizat de autor în mod direct în notele de subsol este acela al unui tânăr loial şi delicat, de o mare profunzime intelectuală, prototipul învingătorului: *J9Era fiul celui mai mare industriaş pe care l-am numit convenţional în romanul meu Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război Tănase Vasilescu. Avea acel timbru deosebit, acea vibraţie melodioasă, calmă pe care o au toţi oamenii fruntaşi adevăraţi în activitatea lor oricare ar fi ea: artă, politică, militărie, acrobaţie, dans' modern, destin de Don Juan sau box."*

Doamna T. îl consideră pe Fred o enigmă şi în acelaşi timp sufletul ei pereche: *„avem intens şi nevăzut acelaşi suflet ca doi fraţi siamezi în acelaşi pântec."*

Descrierea fizică a lui Fred Vasilescu apare în *Epilog II* şi îi aparţine autorului, marcat în mod vizibil de moartea sa: fiarele *de a doua zi au adus coloane întregi de amănunte şi numeroase fotografii, care de altfel erau ele însele un fel de moarte,, căci, aşa- cenuşii, poroase şi cu liniile simplificate, nu mai înfăţişau nimic din tânărul blond cu obrazul limpede, cu trăsături regulate şi evidente ca un cap de statuie grecească, doar cu fruntea puţin cam boltită deasupra ochilor verzi adânci. Cu atât mai puţin aminteau de acel corp vânjos din sportivitate diversă, complimentară, cu mişcări mlădioase de haiduc, tânăr, afemeiat şi gânditor."*

Impresia ultimă care rămâne este aceea a unui bărbat extrem de sensibil, lucid, care-şi problematizează existenţa şi trăieşte drama unei iubiri imposibile. In realitate, ceea ce transformă iubirea lui Fred pentru doamna T. într-o dramă este tocmai faptul că tânărul îşi analizează prea mult sentimentele în loc să le trăiască pur şi simplu.

Ladima este tipul intelectualului inadaptat superior, incapabil să se încadreze în nişte norme care nu se potrivesc cu fondul lui sufletesc: „*Când alţii au vilă şi casă şi onoruri, pentru că au renunţat la mândria de a fi ei înşişi, mie nu mi-a rămas decât dreptul de a scrie ce gândesc. Dacă nu scrii ceea ce gândeşti, de ce să mai scrii? Sunt şi alte mijloace de făcut bani, mai practice, mai rodnice, decât acela de mercenar al condeiului***ii scrie el Valeriei, sora Emiliei.**

Ladima apare reflectat în mod diferit în conştiinţa personajelor care intră în contact cu el. Astfel pentru Emilia, Ladima e un bărbat naiv, *„cam aiurea*posomorât şi lipsit de şarm. Pentru Fred este un om serios, de reală distincţie, un intelectual de o calitate aparte chiar dacă uşor demodat, căruia se sfieşte să-i ofere postul de secretar la fundaţia sa. Mai mult decât atât, Frtd vede în Ladima un frate de suferinţă, singurul om de pe lume căruia i-ar putea încredinţa taina nefericitei lui iubiri: *‚yN-aş putea să spun ce bucurie m-a cuprins la vederea omului acesta, care încă de la Movilă îmi dăduse o impresie de loialitate şi bravură... II simţeam ca pe un frate bun..".*

Pentru Nae Gheorghidiu şi Tănase Vasilescu, Ladima este un *„om de paie",* care devine orgolios şi incomod. Penciulescu îl consideră chiar un *„dobitoc",* a cărui unică alternativă este sinuciderea, Cibănoiu afirmă că avea o inteligenţă rară, iar procurorul care-i anchetează moartea îl consideră un mare poet. In relaţia cu Emilia, Ladima apare ca un om visător, sensibil şi chiar iluzionat. Discrepanţa dintre imaginea pe care el şi-o construieşte despre realitate şi realitatea însăşi, dar şi conştiinţa propriei degradări morale îl determină să se sinucidă.

Personalitatea Emiliei S EMILIA **Răchitaru se conturează prin contrast cu aceea a doamnei T.** *Actriţă stagiară, fără nicio perspectivă de a fi angajată definitiv, spaima directorilor de teatru şi a regizorilor, adevărat antitalent, personificare a perfecţiunii mediocrităţii"* **, Emilia este culmea vulgarităţii şi a platitudinii. Toţi cei din jurul ei văd asta, mai puţin Ladima care o idealizează şi vede în ea un *„copil mare",* un suflet ales, o femeie frumoasă şi talentată, viitoarea lui soţie chiar.**

Relatarea şi povestirea sunt / MODALITĂŢI ALE NARĂRII **înlocuite în proza modernă, de factură psihologică cu analiza si interpretarea, de unde imprbsia de epic evenimenţial sărac în favoarea analizei.**

Stilul anticalofil (*‚fără ortografie, fără compoziţie, fară stil şi chiar fără caligrafie")* **pentru care optează romancierul susţine autenticitatea** S STILUL ANTICALOFIL **limbajului. Scriitorul nu refuză corecti-**

tudinca limbii, ci efcctul de artificialitate, ruptura de limbajul cotidian pe care o provoca emfaza din limbajul personajelor din romanul tradiţional.

CONCLUZIA

Romanul *Patul lui Procust,* este un roman modern, psihologic, subiectiv, deoarece are drept caracteristici: perspectiva narativi „fărâmiţată", relativizată, adevărată inovaţie în „peisajul" romanesc al vremii, timpul prezent şi subiectiv, fluxul conştiinţei, memoria afectivă, naraţiunea la persoana I, luciditatea (auto)anali- zei, construcţia personajelor, ale căror trăsături se dezvăluie treptat, prin alcătuirea unor *„dosare de existenţă*\ **introspecţia utilizată aşa cum observă Nicolae M ano lese u nu numai ca un mijloc de autocunoaştere, ci şi ca un mijloc de cunoaştere a celuilalt, dar şi anticalofilismul, autenticitatea definită ca identificarea actului de creaţie cu realitatea vieţii, cu experienţa nepervertită, cu trăirea febrilă.**

(2) Aplicaţie realizată pe baza romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu.

ELEMENTELE TEXTULUI

S CONTEXTUL EPOCII LITERARE

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI

Prin cele două romane ale sale - *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (1930) şi *Patul Iul Procust* (1933) - ca şi prin estetica privitoare la această specie, Camil Petrescu a înnoit romanul rom&nesc interbelic prin sincronizare cu literatura universală.

IPOTEZA

Roman modern de analiză psihologică, „*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* *[este] o scriere în care arta* ***analizei câştigă*** *unul din succesele ei cele mai mari."* **(Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români)***

S SPECIE

sROMAN PSIHOLOGIC

ARGUMENTARE

Roman psihologic prin temă, conflict (interior), protagonist (o conştiinţă problematizantă) şi prin utilizarea unor tehnici ale analizei psihologice, romanul lui Camil Petrescu este apreciat de critica vremii drept o „*monografie a îndoielii*[9] **(C. Ciopraga), „„***monografia unui element psihic, ...gelozia"* **(G. Călinescu) sau** *.povestea studentului în filozofie Ştefan Gheorghidiu, care odată cu războiul trăieşte agonia şi moartea iubirii lui***" (Tudor Vianu). Tudor Vianu apreciază** *„exactitatea*

aproape ştiinţifică în despicarea complexelor sufleteşti tipice", faptul că „*<analiza sa se aplică asupra marilor pasiuni umane; în care lămureşte elementele constitutive, în treptata lor însumare".*

s ROMAN MODERN DE TIP SUBIECTIV

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război este un roman modern de tip subiectiv, deoarece are drept caracteristici: unicitatea perspectivei narative, timpul prezent şi subiectiv, fluxul conştiinţei, memoria afectivă, naraţiunea la persoana I, luciditatea (auto)analizei, anticalofilismul, dar şi autenticitatea definită ca identificarea actului de creaţie cu realitatea vieţii, cu experienţa nepervertită, cu trăirea intensă.

s PERSPECTIVĂ NARATIVĂ

Romanul este scris la persoana întâi, sub forma unei confesiuni a personajului principal, Ştefan Gheorghidiu, care trăieşte două experienţe fundamentale: iubirea şi războiul.

s INSTANŢELE COMUNICĂRII NARATIVE

Naraţiunea la persoana întâi, cu focalizare exclusiv internă/ viziunea „împreună cu", presupune existenţa unui narator implicat (identitatea între planul naratorului şi al personajului). Punctul de vedere unic şi subiectiv, al personajului-narator care mediază între cititor şi celelalte personaje, face ca cititorul să cunoască despre ele atât cât ştie şi personajul principal. Insă situarea eului narativ în centrul povestirii conferă autenticitate, iar faptele şi personajele sunt prezentate ca evenimente interioare, interpretate, analizate. Reprezentarea epică neutră a unor evenimente exterioare (în romanul tradiţional) face loc reprezentării unei proiecţii subiective în planul conştiinţei naratorului (în romanul modern, psihologic, de tip subiectiv).

J CONSTRUCŢIA DISCURSULUI NARATI V ^ TITLÚ ^TEME

Textul narativ este structurat în două părţi precizate în titlu, care indică temele romanului şi, în acelaşi timp, cele două experienţe fundamentale de cunoaştere trăite de protagonist: dragostea şi războiul. Dacă prima parte reprezintă rememorarea iubirii matrimoniale eşuate (dintre Ştefan Gheorghidiu şi Ela), partea a doua, construită sub forma jurnalului de campanie al lui Gheorghidiu, urmăreşte experienţa de pe front, în' timpul Primului Război Mondial. Prima parte este în întregime ficţio- nală, în timp ce a doua valorifică jurnalul de campanie al autorului, articole şi documente din epocă, ceea ce conferă autenticitate textului.

Unitatea romanului este asigurată de unicitatea conştiinţei care analizează efectele celor două experienţe în plan interior şi de două artificii de compoziţie: primul capitol şi scena dintre cele două părţi ale romanului, cântecul de la răspântie de drumuri (topos simbolic), care contopeşte „*<chinurile iubirii mele de oraş şi chinurile adunate, ca o drojdie, în sufletul ăsta obştesc de răspântie".*

S
CONSTRUCŢIA SUBIECTULUI

* ACŢIUNEA

S PLANURI TEMPORALE

* **LOC ŞI TIMP AL ACŢIUNII**

*****
IUBIREA

Romanul debutează printr-un artificiu compoziţional: acţiunea primului capitol, ***La Piatra Craiului în munte***, este poşterioară întâmplărilor relatate în restul Cărţii I. Capitolul pune în evidenţă cele două planuri temporale din discursul narativ: timpul narării (prezentul frontului) şi timpul narat (trecutul poveştii de iubire). în primăvara lui 1916, în timpul unei concentrări pe Valea Prahovei, Ştefan Gheorghidiu asistă la popota ofiţerilor la o discuţie despre dragoste şi fidelitate, pornind de la un fapt divers aflat din presă: un bărbat care şi-a ucis soţia infidelă a fost achitat la tribunal. Această discuţie declanşează memoria afectivă a protagonistului, trezindu-i amintirile legate de cei doi ani şi jumătate de căsnicie cu Ela.

întocmai ca la Proust, un eveniment exterior (aici, discuţia de la popotă) declanşează rememorarea unor întâmplări sau stări trăite într-un „timp pierdut", dar spre deosebire de fluxul memoriei involuntare proustiene, în cartea lui Camil Petrescu evenimentele din trecut sunt ordonate cronologic şi analizate în mod lucid, fiind vorba de memoria voluntară. La Proust, personajul-narator retrăieşte trecutul, la Camil Petrescu, acesta analizează şi interpretează trecutul.

„Eram însurat de doi ani şi jumătate cu o colegă de la Universitate şi bănuiam că mă înşală" este fraza cu care debutează abrupt (concentrează intriga)'cel de-al doilea capitol, ***Diagonalele unui testament***, dar şi retrospectiva iubirii dintre Ştefan Gheorghidiu şi Ela. Tânărul, pe atunci student la filozofie, se căsătoreşte din dragoste cu Ela, studentă la Litere, orfană crescută de o mătuşă. Iubirea bărbatului se naşte din admiraţie, duioşie: ***„Jubeşti întâi din milă, din îndatorire, din duioşie, iubeşti pentru că ştii că asta o face fericită",*** dar, la o autoanaliză lucidă, naratorul mărturiseşte că mai ales din orgoliu: ***începusem totuşi să fiu măgulit de admiraţia pe care o avea mai toată lumea pentru mine, fiindcă eram atât de pătimaş iubit de una dintre cele mai frumoase studente, şi cred că acest orgoliu a constituit baza viitoarei mele iubiri" „ Vanitatea de a fi iubit de o femeie frumoasă devine la el stimulul pasiunii"****

După căsătorie, cei doi soţi trăiesc modest, dar sunt fericiţi. Echilibrul tinerei familii este tulburat de o moştenire pe care Gheorghidiu o primeşte la moartea unchiului său avar, Tache. Ela se implică în discuţiile despre bani, lucru care lui Gheorghidiu îi displace profund: ***„Aş fi vrut-o mereu feminină, deasupra acestor discuţii vulgare".*** Mai mult, spre deosebire de soţul său, Ela este atrasă de viaţa mondenă, la care noul statut social al familiei îi oferă acces. Cuplul evoluează spre o inevitabilă criză matrimonială, al cărei moment culminant are loc cu

Dumitru Micu, *Îm cântarea autenticităţii.* Ed. Minerva. Bucureşti, 1992.

ocazia excursiei de la Odobeşti, prilejuită de sărbătoarea Sfinţilor Constantin şi Elena. In timpul acestei excursii se pare că Ela îi acordă o atenţie exagerată unui anume domn G., care, după opinia personajului-narator, îi va deveni mai târziu amant. După o scurtă despărţire, Ela şi Ştefan se împacă. înrolat pe frontul românesc, Gheorghidiu cere o permisie, ca să verifice dacă soţia îl înşală, fapt nerealizat din cauza izbucnirii războiului.

S
RĂZBOIUL

A doua experienţă în planul cunoaşterii existenţiale o reprezintă războiul, iar *Absolutul mdrţii eclipsează absolutul iubirii*."[6]. Imaginea războiului e demitizată, în descendenţă stendhaliană. „*Dacă istoria e interesată de marile bătălii [...], romanul reflectă mai curând aspectele neglijate şi neglijabile ale războiului: frigul, durerile de stomac, întâmplările comice şi absurde [...] contează mai mult pentru un romancier, sunt adică mai autentice, decât planul complet al bătăliei"*[1]

Frontul înseamnă haos, mizerie, măsuri absurde, învălmăşeală, dezordine. Ordinele ofiţerilor superiori sunt contradictorii, legăturile dintre unităţi sunt aleatorii. Din cauza informaţiilor eronate, artileria română îşi fixează tunurile asupra propriilor batalioane. La confruntarea cu inamicul se adaugă frigul şi ploaia.

Se observă diferenţa dintre romanul tradiţional de război (*Război şi pace* de Lev Tolstoi) şi romanul modern: *„renunţarea la ierarhia de semnificaţie a evenimentelor exterioare sau, în orice caz reducerea ei drastică, cultivarea în consecinţă a evenimentului comun, banal, cotidian"*

Operaţiunile încep cu atacarea postului vamal maghiar. Ştefan Gheorghidiu şi unitatea lui pătrund în localitatea Bran, cuceresc măgura cu acelaşi nume, apoi Tohanul Vechi, comuna Vulcan, trec Oltul, se opresc pe dealurile de dincolo de râu, în Cohalm şi se îndreaptă spre Sibiu.

Experienţele dramatice de pe front modifică atitudinea personajului-narator faţă de celelalte aspecte ale existenţei sale: *„Atât de mare e depărtarea de cele întâmplate ieri.^ă acestea sunt mai aproape de copilăria mea, decât de mine cel de azi... De soţia mea, de amantul ei, de tot zbuciumul de-atunci, mi-aduc aminte cu-adevărat, ca de o întâmplare din copilărie."*

Capitolul *Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu* ilustrează absurdul războiului şi tragismul confruntării cu moartea. Viaţa combatanţilor ţine de hazard, iar eroismul este înlocuit de spaima de moarte care păstrează doar instinctul de supravieţuire şi automatismul: *Nu mai e nimic omenesc în noi"*. Individul se

pierde, se simte anulat în iureşul colectiv. Drama colectivă a războiului pune în umbră drama individuală a iubirii.

Rănit şi spitalizat, Gheorghidiu se întoarce acasă, la Bucureşti, dar se simte detaşat de tot ce îl legase de Ela. Obosit să mai caute certitudini şi să se mai îndoiască, o priveşte acum cu indiferenţa *„cu care priveşti un tablou*" şi hotărăşte să o părăsească: *J-am scris că îi las absolut tot ce e în casă, de la obiecte de preţ la cărţi..., de la lucruri personale la amintiri. Adică tot trecutul."*

S PERSONAJELE

Ştefan Gheorghidiu, personajul-narator reprezintă **tipul intelectualului lucid,** inadaptatul superior, care trăieşte drama îndrăgostitului de absolut. Filozof, el are impresia că s-a izolat de lumea exterioară, însă în realitate, evenimentele exterioare sunt fíltrate prin conştiinţa sa. Gândurile şi sentimentele celorlalte personaje nu pot fi cunoscute de cititor, decât în măsura în care **se** reflectă în această conştiinţă. în acest sens, Ela este cel mai „misterios" personaj, prin faptul că tot comportamentul ei este mediat de viziunea personajului-narator. De aceea cititorul nu se poate pronunţa asupra fidelităţii ei sau dacă e mai degrabă superficială, decât spirituală. *„Nu Ela se schimbă (poate doar superficial, dându-şi arama pe faţă, cum se spune, abia după căsătorie), ci felul în care o vede Ştefan. în acest caz putem afirma că singurele evenimente veritabile nu sunt acelea obiective, ci acelea din conştiinţa lui Gheorghidiu. Numai pe acestea le putem povesti fără riscul de a greşi."* .

* TEHNICI ALE ANALIZEI PSIHOLOGICE

Prin **introspecţie** şi **monolog interior, tehnici** ale **analizei psihologice,** Ştefan Gheorghidiu percepe cu luciditate, alternând sau interferând, aspecte ale planului interior/ **fluxul conştiinţei** (trăiţi, sentimente, reflecţii) şi ale planului exterior (fapte, tipuri umane, relaţii cu alte personaje).

S MODALITĂŢILE NARĂRII

Relatarea şi povestirea sunt înlocuite în proza modernă cu **analiza** si **interpretarea,** de unde impresia de epic evenimenţial sărac în favoarea analizei. Masa de la unchiul Tache este prezentată ca o scenă balzaciană: aşezarea personajelor, interesul pentru moştenire, portretul bătrânului avar şi al arivistului linguşitor Nae Gheorghidiu.

^ STIL

Stilul anticalofil pentru care optează romancierul susţine **autenticitatea** limbajului. Scriitorul nu refuză corectitudinea limbii, ci efectul de artificialitate, ruptura de limbajul cotidian pe care o provoca emfaza din limbajul personajelor din romanul tradiţional. De aceea banalizează, de pildă, obiectul şi limbajul în care se poartă discuţia de la popotă (capitolul I). Persona-

jul-narator comentează astfel conversaţia ofiţerilor:- *platitudini, poncife din cărţi şi formule curente*..." Aceasta nu este doar o critică la adresa peretenţiei de cultură a ofiţerilor, ci mai ales a unui *„mod neautentic de a vorbi*"[18], teatralizat, mimetic, dar fals.

CONCLUZIE

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război este un roman modern, psihologic, având drept caracteristici: unicitatea perspectivei narative, timpul prezent şi subiectiv, memoria afectivă, naraţiunea la persoana I şi autenticitatea trăirii.

I. CONCEPTUL OPERATIONAL

i

PERSONAJUL ÎN ROMANUL PSIHOLOGIC

II. COMPETENŢA DE EVALUAT

• Analiza principalelor componente de structură, de compoziţie şi de limbaj specifice textului narativ (personajele, modalităţi de caracterizare a personajului, tipuri de personaje).

• Explicarea relaţiilor dintre opere literare şi contextul cultural în care au apărut acestea (orientări tematice în romanul interbelic, modernism).

• Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare studiate.

Cerinţe posibile:

• Scrie un eseu, de 2-3 pagini, despre evoluţia personajului principal ilustrată într-un roman psihologic/ subiectiv/ modern studiat.

• Scrie un eseu argumentativ, de 2-3 pagini, în care să prezinţi condiţia intelectualului, aşa cum se reflectă într-un roman studiat.

• Scrie un eseu, de 2-3 pagini, în care să prezinţi evoluţia unui cuplu de personaje dintr-un roman psihologic studiat.

---

[18] Nicolae Manolescu, op. cit.

III. SUGESTII DE REDACTARE

S FORMULA ESTETICĂ - CONSTRUIREA TEXTULUI LITERAR ŞI A PERSONAJULUI

Camil Petrescu pledează pentru o estetică a autenticităţii, în studiile teoretice *{De ce nu avem roman?*, 1927; *Noua st tuci ură şi opera lui Marcel Proust*, 1935) şi în romanele sale (*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, 1930; *Patul lui Procust,\933).*

Romanul modern de tip proustian promovat de Camil Petrescu impune un nou univers epic, o altă perspectivă narativă şi un nou tip de personaj, o conştiinţă lucidă, analitică, intelectualul, inadaptatul superior.

în articolul *De ce nu avem roman?,* Camil Petrescu abordează **câteva** aspecte **ale construcţiei personajului din romanul modern, psihologic:** *literatura presupune fireşte probleme de conştiinţă. Trebuie să ai deci ca mediu o societate in care problemele de conştiinţă sunt posibile. [...] Eroul de roman presupune un zbucium interior, lealitate, convingere profundă, un simţ al răspunderii dincolo de contingenţele obişnuite*

Particularităţi de construcţie a personajului în romanul psihologic sunt: înlocuirea portretului fizic detaliat şi a corespondenţelor artificiale dintre portretul fizic şi cel moral cu detalii fizice semnificative în trăirile personajelor; deplasarea interesului spre conflictul şi portretul interior, relevate prin analiză şi introspecţie; interesul asupra lumii interioare, la nivelul conştiinţei? utilizarea tehnicilor moderne de analiză psihologică (introspecţia, monologul interior, fluxul conştiinţei, memoria afectivă).

Romanul psihologic *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (1933) este scris la persoana întâi, sub forma unei confesiuni a personajului principal, Ştefan Gheorghidiu, care traversează două experienţe fundamentale: iubirea şi războiul. Ştefan Gheorghidiu este **protagonistul** şi **personajul-narator** al cărţii, perspectiva narativă fiind **subiectivă şi unică.** Modernitatea romanului este susţinută şi de timpul prezent, subiectiv, de fluxul conştiinţei, memoria afectivă, luciditatea autoanalizei, de anticalofilism şi de autenticitate.

Gheorghidiu trăieşte drama lucidităţii şi a aspiraţiei spre absolut, iar prin intermediul lui, autorul introduce un nou tip de personaj în literatura română: **intelectualul ca structură de caracter** (cf. Ovid Crohmălniceanu): *iyLa Camil Petrescu e vorba de intelectuali, de oameni care prin însăşi natura lor*

tind să cunoască ce se petrece cu ei, refuză să trăiască altfel decât conştient; prin urmare, fac din problema lămuririi raţiunilor existenţei o chestiune vitală." Problematica intelectualului reprezintă o preocupare constantă pentru scriitorul Camil Petrescu, care în eseul *Noocraţia necesară* (termen ce viza iniţial integrarea intelectualităţii în ordinea socială şi politică), din 1924, pleda pentru o organizare socială asemănătoare cu cea imaginată şi de Platon: în fruntea societăţii să se afle minţile superioare, filozofii şi savanţii.

S PREZENTAREA UNOR ELEMENTE DE CONSTRUCŢIE A SUBIECTULUI ŞI A DISCURSULUI NARATIV, PRIN CARE SE EVIDENŢIAZĂ TRĂSĂTURI ALE PERSONAJULUI

Personajul-narator Gheorghidiu se raportează la două planuri temporale: timpul cronologic, în care consemnează întâmplările de pe front şi timpul psihologic, în care protagonistul rememorează drama iubirii. Modul de a fi al protagonistului se reflectă în modul în care el povesteşte: spirit analitic, intelectualist şi critic, personajul-narator va produce o naraţiune în care epicul propriu-zis este subordonat analizei şi interpretării.

Protagonistul trăieşte două experienţe „definitive" pentru formarea lui ca om: dragostea şi războiul. *„JVu numai în iubire, ci în toate actele existenţiale personajul caută o veri/i- • care şi o identificare a eului propriu. E însetat de experienţă şi, spre a şi-o procura, e dispus a plăti orice preţ, inclusiv preţul vieţii*

Prima experienţă de cunoaştere e trăită sub semnul incertitudinii şi reprezintă un zbucium permanent - „monografia îndoielii". Suferinţa provine, pe de o parte, din iubirea înşelată, iar pe de altă parte, din faptul că Gheorghidiu caută, ca mai toţi eroii lui Camil Petrescu, certitudini. Acest **conflict interior** se grefează pe opoziţia între aspiraţiile absolute ale intelectualului şi realitatea meschină a societăţii.

In **incipitui** romanului se apelează la un artificiu compoziţional. întâmplările din primul capitol, *La Piatra Craiului în munte*, sunt posterioare evenimentelor relatate în restul Cărţii I. Capitolul pune în evidenţă cele două planuri temporale din discursul narativ: timpul narării (prezentul frontului) şi timpul narat (trecutul poveştii de iubire).

în primăvara anului 1916, personajul principal se află concentrat, pe Valea Prahovei. La popota ofiţerilor, asistă la o discuţie despre dragoste şi fidelitate, pornind de la un fapt divers aflat din presă: un bărbat care şi-a ucis soţia infidelă a fost achitat de judecător. Această discuţie declanşează memoria afectivă a protagonistului, trezindu-i amintirile legate de cei doi ani şi jumătate ai căsniciei cu Ela.

D. Miqu, op. cit.

Fraza cu care începe capitolul *Diagonalele unui testament: „Eram însurat de doi ani şi jumătate cu o colegă de la Universitate şi bănuiam că mă înşală*" concentrează **intriga** romanului şi deschide retrospectiva iubirii dintre Ştefan Gheorghidiu şi Ela. îndoiala este cu atât mai dureroasă cu cât Gheorghidiu consideră că *„acei care se iubesc au drept de viaţă şi de moarte unul asupra celuilalt".*

Personajul-narator crezuse că trăieşte marea iubire: *„Simţeam că femeia aceasta era a mea în exemplar unic: aşa ca eul meu, ca mama mea, că ne întâlnisem de la începutul lumii, peste toate devenirile, amândoi, şi aveam să pierim la fel amândoi*." Dar aspiraţia pentru iubirea absolută coexistă cu faptul că acest sentiment reprezintă pentru el un **proces** de **autosugestie.** Iubirea lui pentru Ela se născuse din admiraţie, duioşie: *dubeşti întâi din milă, din admiraţie, din duioşie, iubeşti pentru că ştii că asta o face fericită*...", dar, mai ales, din **orgoliu:** *începusem totuşi să fiu măgulit de admiraţia pe care o avea mai toată lumea pentru mine, fiindcă eram atât de pătimaş iubit de una dintre cele mai frumoase studente şi cred că acest orgoliu a constituit baza viitoarei mele iubiri."* Criticul Dumitru Micu apreciază că: „ *Vanitatea de a fi iubit de o femeie frumoasă devine la el stimulul pasiunii*." Tot din **orgoliu** Gheorghidiu încearcă să o modeleze pe Ela după propriul tipar de idealitate, ceea ce favorizează eşecul.

s MODALITĂŢI/ PROCEDEE DE CARACTERIZARE A PERSONAJULUI

Student la filozofie, Ştefan Gheorghidiu este un **intelectual** care trăieşte în **lumea ideilor,** a cărţilor şi care are

/s

impresia că s-a izolat de realitatea materială imediată. In fapt însă, tocmai această realitate imediată produce destrămarea cuplului. Până în momentul în care Gheorghidiu primeşte moştenirea de la unchiul Tache, cuplul trăieşte în condiţii modeste, dar în armonie.

s ETAPE SEMNIFICATIVE PENTRU EVOLUŢIA PERSONAJULUI

In capitolul *Diagonalele unui testament*, în secvenţa narativă de factură balzaciană a mesei de familie, se poate observa ce anume îl determină pe bătrânul avar să-i lase cea mai mare parte din avere nepotului său, Ştefan. De Sfântul Dumitru, Ela şi Ştefan, împreună cu mama şi surorile lui şi cu celălalt unchi, Nae Gheorghidiu, sunt invitaţi la masă la unchiul Tache. Discutând despre căsătorie, Nae Gheorghidiu îi reproşează lui Ştefan căsătoria din dragoste cu o fată săracă, ca şi a tatălui său mort, Corneliu, pe care în plus îl acuză de nu-i fi lăsat fiului o moştenire. în încercarea de a-şi apăra părintele, Ştefan îşi expune motivul pentru care nu s-a însurat pentru avere, ca Nae Gheorghidiu: *„De cele mai multe ori, părintele, care lasă avere copiilor, le transmite şi calităţile prin care a făcut averea: un obraz mai gros, un stomac în stare să*

digereze şi ouă clocite, ceva din sluţenia nevestei luate pentru averea ei, neapărat o şiră a spinării flexibilă ca nuiaua (dacă nu cumva rahitismul nevestei milionare n-a înzestrat-o cu o cocoaşă rigidă ca o buturugă). Orice moştenire e, s-ar putea zice, un bloc."

Impresionat de izbucnirea lui Ştefan, unchiul Tache îi lasă cea mai însemnată parte a averii. Nae Gheorghidiu remarcă ulterior discrepanţa dihtre aspiraţiile intelectualului şi „valorile" societăţii, caracterizându-l **direct:** *„JV-ai spirit practic... Ai să-ţi pierzi averea [...]. Cu filozofia dumitale nu faci doi bani. Cu Kant ăla al dumitale şi cu Schopenhauer nu faci în afaceri nicio brânză. Eu sunt mai deştept ca ei când e vorba de parale*". Disputa în jurul moştenirii continuă cu procesul intentat atât de Nae Gheorghidiu, cât şi de mama şi surorile lui Ştefan pentru a obţine o parte cât mai mare din avere. Atitudinea soţiei sale, care se implică cu îndârjire în discuţiile despre bani, îl surprinde în mod dureros, pentru că, aşa cum mărturiseşte referitor la Ela: *,>Aş fi vrut-o mereu feminină, deasupra discuţiilor acestea vulgare, plăpândă şi având nevoie să fie protejată, nu să intervină atât de energic interesată*." Dezgustat, Ştefan cedează o parte din avere în favoarea familiei, dar se simte tot mai izolat de lumea meschină şi egoistă în mijlocul căreia trăieşte, mai ales că îşi dă seama că nici femeia iubită nu-l înţelege: „*Mă cuprindea o nesfârşită tristeţe văzând că nici femeia asta, pe care o credeam aproape suflet din sufletul meu, nu înţelegea că poţi să lupţi cu îndârjire şi fără cruţare pentru triumful unei idei, dar în acelaşi timp să-ţi fie silă să te frământi pentru o sumă, fie ea oricât de mare, să loveşti aprig cu coatele.*

Am ştiut mai târziu, că aveam o reputaţie de imensă, răutate, dedusă din Îndârjirea şi sarcasmul cu care-mi apăram părerile, din intokranţa mea intelectuală, în sfârşit."

Primirea moştenirii are efecte şi într-un plan mult mai profund, deoarece generează criza matrimonială. Ela se lasă în voia tentaţiilor mondene, iar „*Gheorghidiu începe să fie apreciat în funcţie de un cod existenţial care nu i se potriveşte."*[1] Dintr-un orgoliu exagerat refuză să intre în competiţie cu ceilalţi, fiindcă i se pare sub demnitatea lui de intelectual să-şi schimbe garderoba şi să adopte comportamentul superficial al dansatorilor mondeni apreciaţi de Ela. De aceea nici nu întreprinde nimic pentru a recâştiga preţuirea pierdută a soţiei. Dimpotrivă, priveşte aparent indiferent ceea ce se întâmplă. Criza de identitate e declanşată de conflictul dintre esenţa sa (psihologică, morală) şi aparenţa socială, impusă prin convenţie.

[12] **D. Micu, op. cit.**

Mai mult, Ştefan trăieşte iubirea în mod raţional, intelectual şi o raportează continuu la absolut.

Excursia de la Odobeşti declanşează ireversibil criza matrimonială. **Natură reflexivă şi hipersensibilă,** personajul suferă pentru că are impresia că este înşelat. Mici incidente, gesturi fără importanţă, privirile pe care Ela le schimbă cu domnul G., se amplifică în conştiinţa protagonistului: „*toată suferinţa asta monstruoasă îmi venea din nimic."* Nevoia de absolut îl determină să-şi analizeze cu luciditate stările, de unde suferinţa. Pentru eroii lui Camil Petrescu, „*Câtă luciditate atâta conştiinţă, câtă conştiinţă atâta pasiune şi deci atâta dramă".*

Gelozia, îndoiala personaj ului înregistrează şi alte etape ale destrămării cuplului: ruptura, împăcarea temporară, până la izbucnirea războiului. Deşi ar fi putut să evite participarea la război, profitând de averea sa, aşa cum procedează Nae Gheorghidiu, Ştefan se înrolează voluntar din dorinţa de a trăi această experienţă existenţială şi ca act moralmente necesar: *„N-aş vrea să existe pe lume o experienţă definitivă, ca aceea pe care o voi face, de la care să lipsesc, mai exact să lipsească ea din întregul meu sufletesc. Ar avea faţă de mine, cei care au fost acolo, o superioritate, care mi se pare inacceptabilă. Ar constitui pentru mine o limitare"*

Alexandru Paleologu apreciază că: „*Gheorghidiu hotărăşte să plece pe front dintr-o aviditate de cunoaştere, dar şi dintr-*un *imperios sentiment al onoarei. De obicei se consideră că acest sentiment nu e prea compatibil cu intelectualitatea, sau în orice caz nu e de aceeaşi esenţă şi nu rezistă la o analiză lucidă. Camil Petrescu [...] asociază în mod esenţial şi solidar onoarea cu inteligenţa."*

Confruntat cu situaţii-limită, protagonistul se **autoanalizează lucid: „***Ştiu că voi muri, dar mă întreb dacă voi putea îndura fizic rana care îmi va sfâşia trupul"*

A doua experienţă fundamentală, cea a confruntării directe cu moartea, lasă definitiv în umbră experienţa iubirii. Drama colectivă a războiului anulează drama personală, a iubirii. Războiul este demitizat şi prezentat aşa cum se reflectă în conştiinţa combatantului: monstruos şi absurd. Camil Petrescu mărturiseşte că nu descrie nicio luptă, ci viaţa interioară a individului confruntat cu frigul, foamea, irica de moarte, absurdul şi tragismul războiului, sentimentul de sfârşit de lume, dispariţia oricărei urme de umanitate: *„nu mai e nimic omenesc în noi".*

Rănit şi spitalizat, Gheorghidiu se întoarce acasă la Bucureşti, dar se simte detaşat de tot ce îl legase de Ela. **Finalul** romanului reprezintă sfârşitul dramei personale, a

%

iubirii. Obosit, Ştefan îşi priveşte acum soţia *„cu indiferenţa cu care priveşti un tablou*iar ruptura este definitivă: *J-am scris că ti las absolut tot ce e în casă, de la obiecte de preţ la cărţi... de la lucruri personale la amintiri. Adică tot trecutul*

A

In privinţa dramei colective, se poate vorbi despre un final deschis, deoarece Ştefan se întoarce pe front, fără a mai afla în ce fel îşi manifestă respingerea faţă de absurditatea războiului. într-o notă de subsol din alt roman, *Patul lui Procust,* se menţionează că a dezertat, fără ca naratorul să dea vreo explicaţie.

Dintre modalităţile de caracterizare a **personajului,** portretul lui Gheorghidiu este realizat prin caracterizare indirectă, care se desprinde din fapte, gânduri, limbaj, gesturi, atitudini şi relaţiile cu celelalte personaje. La aceasta se adaugă autocaracterizarea, dar şi procedee specifice romanului psihologic modern: autoanaliza lucidă, introspecţia („AFA *pot gândi nimic. Creierul parcă mi s-a zemuit, nervii, de atâta încordare, s-au rupt ca nişte sfori putrede"),* monologul interior, rememorarea, memoria involuntară, fluxul conştiinţei.

S EXPRIMAREA **UNEI OPINII ARGUMENTATE, CU PRIVIRE LA DESTINUL PERSONAJULUI**

Ştefan Gheorghidiu reprezintă un tip de personaj impus în literatura română de romanele şi dramaturgia lui Camil Petrescu: intelectualul aspirând spre absolut, ca şi Ladima, Gelu Ruscanu sau Andrei Pietraru. Inadaptat superior, lucid şi hipersensibil, Gheorghidiu încearcă să recompună lumea în funcţie de aspiraţia sa către absolut şi are orgoliul de a refuza o realitate care nu i se potriveşte. Deşi în lumea lui Nae Gheorghidiu, a afaceristului Vasilescu Lumânăraru şi a mondenului Grigoriade, Ştefan Gheorghidiu pare a fi un învins, în raport cu lumea pură a ideilor, are tăria de a nu accepta compromisul.

Conştiinţa lucidă, analiza şi confesiunea pun în evidenţă preocuparea personajului-narator pentru problemele profunde ale existenţei, receptate în lumea sa interioară ca experienţe definitorii.

/

ORIENTĂRI TEMATICE ÎN ROMANUL INTERBELIC ,

ROMANUL EXPERIENȚEI

i. DELIMITĂRI CONTEXTUALE ŞI TERMINOLOGICE

Romanul experienţei reprezintă o orientare tematică în romanul interbelic, categorie care valorifică trăirea cât mai intensă, jpână la capăt, în plan interior, de către personaje a unor experienţe personale variate, dar definitorii (de exemplu: iubirea, prietenia, războiul, moartea). Proza experienţei se bazează pe crearea impresiei de autenticitate,Jje prin utilizarea unor elemente care ţin de realitate (pagini de jurnal, de gazetă, scrisori, biografii reale etc.), fie prin fabricarea unora care să pară a fi reale.

Mircea Eliade a teoretizat încă de la 20 de ani (în volumul *Itinerariu spiritual. Scrieri de tinereţe*, 1927) rolul de ,*gimnastică a conştiinţei* şi ţinta finală, „<*armonia organică, echilibrul forţelor lăuntrice*", pe care le are trăirea intensă a unor experienţe cât mai variate.

„Orice se întâmplă în viaţă poate constitui un roman. [...] Orice e viu se poate transforma în epic, orice a fost trăit sau ar putea fi trăit" (Mircea Eliade, *Şantier)*

Romanul modern subiectiv, cultivat la noi în deceniul al treilea, deplasează interesul spre estetica autenticităţii, iar naraţiunea se concentrează asupra evenimentelor vieţii interioare. în plan stilistic, autenticitatea înseamnă grija pentru exprimarea „exactă", cu sinceritate, a trăirii unor experienţe de viaţă „adevărate" (prin confesiune, analiză şi autoanaliză lucidă) şi refuzul scrisului frumos (stilul anticalofil). Personajele trăiesc mai puţin ca individualităţi determinate social şi mai ales ca realităţi psihologice sau morale, care se concretizează în romanele moderne în adevărate probleme de existenţă.

Estetica autenticităţii:

„Un scriitor e un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate ceea ce a simţit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat în viaţă, lui şi celor pe care i-a cunoscut sau chiar obiectelor neînsufleţite. Fără ortografie, fără compoziţie, fără stil, şi chiar fără caligrafie." (Camil Petrescu, *Patul lui Procust)*

II. COMPETENŢE DE EVALUAT

• Analiza principalelor componente de structură, de compoziţie'şi de limbaj specifice textului narativ (romanul).

• Explicarea relaţiilor dintre opere literare şi contextul cultural în care au apărut acestea, (orientări tematice în romanul interbelic, modernism)

• Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare studiate.

Cerinţe posibile:

• Scrie un eseu, de 2-4 pagini, în care să prezinţi un roman al experienţei din perioada interbelică, prin referire la o operă literară studiată.

• Scrie un eseu, de 2-4 pagini, în care să demonstrezi că o operă literară studiată, publicată în perioada interbelică este un roman al experienţei.

• Scrie un eseu, de 2-3 pagini, în care să prezinţi evoluţia unui cuplu de personaje dintr-un roman al experienţei/ subiectiv/ modern/ psihologic studiat.

• Scrie un eseu argumentativ, de 2-3 pagini, despre problematica iubirii, ilustrată într-un roman studiat.

SUGESTII DE REDACTARE

(1) Aplicaţie realizată pe baza romanului *Maitreyi* de Mircea Eliade.

ELEMENTELE TEXTULUI S CONTEXT S „GIDE-ISM"	STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI
	IPOTEZĂ Scrierile literare ale lui Mircea Eliade reprezintă două tendinţe ireconciliabile: pe de o parte „experienţa", autenticitatea, trăirea nemijlocită, intensă a realităţii, mai ales sub aspect spiritual şi erotic, pe de altă parte fantasticul, reflectând „experienţa sacrului". Cu privire la prima tendinţă, G. Călinescu afirmă că „*Mircea Eliade reprezintă cea mai integrală (şi servilă) întrupare a gide- ismului la noî*\ Aprecierea se referă la faptul că pentru romancierul Mircea Eliade, ca şi pentru scriitorul André Gide, sensul artei este „<*cunoaşterea (înţelege instruirea de esenţe pe cale mitologică)".* Artistul trăieşte intens „*răul şi binele eliberându-se de amândouă, rămânând cu o intactă curiozitate*" şi *„îşi notează cu răceală experimentele în «caiete»". „Orice rând trebuie să fie «autentic» (documentar în sensul semnificaţiei interioare) şi atunci stilul e un fel de a te prefera pe tine adevărului.* Romanul *Maitreyi* dé Mircea Eliade face parte din prima tendinţă, fiind un roman modern subiectiv, de analiză psihologică, un roman al autenticităţii şi al experienţei, dar şi un roman exotic. Apărut în 1933, romanul s-a bucurat la apariţie de un mare succes de critică şi de public, care a trecut repede graniţele tării.

G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Editura Minerva, Bucureşti. 1986.

ARGUMENTARE

S ROMAN AL EXPERIENŢEI

Este un **roman al experienţei** şi al „autenticităţii" pentru că valorifică trăirea cât mai intensă, în plan interior, de către personaje, a unor experienţe definitorii. Proza experienţei se bazează pe crearea impresiei de autenticitate, prin utilizarea unor elemente care ţin de realitate (jurnalul din India al scriitorului, elemente autobiografice, scrisori etc.).

S „EXPERIENŢIALISMUL'7 TRĂIRISMUL

Deşi este un roman cu surse autobiografice, iar Allan este un *alter-ego* al scriitorului, „experienţialismuFV trăirismul nu provine din legăturile cu viaţa reală a autorului, ci din faptul că romanul creează impresia de viaţă autentică, iar eroii lui îşi trăiesc iubirea cu intensitate, ca experienţă definitorie a existenţei.

Critica literară a evidenţiat relaţia dintre exotism şi trăirism în roman: *Aparent exotic, Maitreyi reconstituie o revelatoare diagramă a înălţărilor şi căderilor pe care le poate cunoaşte iubirea între doi oameni cu formaţii sufleteşti foarte diferite. Adevărul psihologic străpunge insolitul situaţiilor şi confe- ră experienţei o densă substanţă omenească.*

S ROMAN EXOTIC

întâiul nostru roman exotic îşi datorează această calitate mai puţin decorului, cât mai ales aspectelor sociale din Calcutta şi din familia bengaleză în care pătrunde europeanul, dar şi prin *descoperirea sufletului feminin indian, o adevărată* terra in- cognita *pentru un european*" . în Calcutta trăieşte o lume pestriţă, formată din trei comunităţi: cea autohtonă, foarte conservatoare; apoi comunitatea albă, preponderent engleză şi o comunitate eurasiatică, dispreţuitoare faţă de indigeni, dar grăbită să-i imite pe europeni. In acest cadru social se desfăşoară *„idila între două fiinţe de rase deosebite, despărţite prin moravuri, unite în universalitatea dragostei, o veche temă romantică" . „Allan şi Maitreyi sunt întruchipări exotice ale unui mit etern: acela al cuplului de îndrăgostiţi.* »[5]

S SURSE AUTOBIOGRAFICE

Romanul *Maitreyi* valorifică **aspecte autobiografice:** o poveste de dragoste trăită de autor alături de fiica profesorului Dasgupta, gazda lui din India, unde Eliade petrece mai mulţi ani, dedicân- du-se studiilor de orientalistică la Universitatea din Calcutta. Notele din jurnalul acestei perioade vor sta la baza creaţiei epice, care aparţine ficţiunii, fiind modificate numele şi ocupaţiile unor personaje, ca şi finalul întâmplării, după cum mărturiseşte Mircea Eliade în *Memorii.*

2 Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, /, Bucureşti, Ed. Universalia, 2003.
3 Idem.
G. Călinescu, op. cit.
[5] Eugen Simion, *Mircea Eliade, spirit al amplitudinii*, Ed. Demiurg, Bucureşti, 1995.

¥

S ESTETICA AUTENTICITĂŢII

Formula care sintetizează problematica romanului este estetica **autenticităţii,** prin **confesiunea** personajului-narator, relatarea la persoana I, introspecţia, autoanaliza lucidă. Autenticitatea romanului modern, amestec de jurnal intim şi naraţiune retrospectivă, este susţinută de utilizarea **tehnicii narative moderne,** „punerea în abis" (ca în *Falsificatorii de bani* **de** André Gide), secvenţe din jurnal fiind introduse în naraţiunea romanescă. Un alt element de autenticitate este anticalofilismul declarat de narator: *„...eu nu ştiu să povestesc. E un dar ăsta al poveştilor. Nu-l are oricine."*

S TEHNICA NARATIVĂ

/TEME

Tema romanului este iubirea incompatibilă. Povestea nefericită trăită de cuplul de îndrăgostiţi Allan şi Maitreyi, în decor exotic, aminteşte de Romeo şi Julieta sau Tristan şi Isolda, încât se poate spune că prin acest roman *„Mircea Eliade a sporit cu unul seria miturilor erotice ale umanităţii*" (Perpessicius).

S CONFLICT

Conflictul dintre europeanul Allan şi bengalezul Narendra Sen, tatăl fetei, redă opoziţia dintre libertatea dragostei şi constrângerile tradiţionale, iar la nivel general, incompatibilitatea sau lipsa de comunicare dintre civilizaţii şi mentalităţi: cea europeană şi cea asiatică. Fire autoreflexivă, Allan trăieşte un **conflict interior:** dintre intensitatea iubirii, ca experienţă definitorie, şi luciditatea autoanalizei. Iubind-o pe Maitreyi, Allan descoperă atât lumea tainică a Indiei, cât şi forţa iubirii adevărate.

^ TITLU

Titlul cărţii coincide cu numele personajului principal feminin - *Maitreyi* - considerată de critica literară cel mai exotic personaj feminin din literatura română,*„femeie şi mif* în acelaşi timp, *„simbol al sacrificiului in iubire*" (Pompiliu Constantinescu).

S COMPOZIŢIE

Romanul este structurat în **cincisprezece capitole,** iar întâmplările sunt relatate la persoana I, din perspectiva **personajului-narator,** europeanul Allan. în roman există „*trei niveluri ale scriiturii: (1) jurnalul intim al personajului care trăieşte o întâmplare miraculoasă, transformată într-o tragedie plină de sensuri; acesta înregistrează experienţa în chiar momentul manifestării ei; (2) însemnările ulterioare ale diaristului care infirmă sau completează primele impresii şi (3) confesiunea naratorului pe măsură ce naraţiunea* se scrie *după ce experienţa (istoria) s-a* încheiat. *Tehnica nu este deloc complicată şi avantajul ei este acela că diminuează sentimentul ficţiunii şi sporeşte iluzia autenticităţii faptelor. Cititorul trăieşte astfel cu impresia că autorul nu face decât să-şi transcrie propria biografie. [...] Totul este, desigur, o iluzie"* .

S NARATOR

S „NIVELURI ALE SCRIITURII"

S

CONSTRUCŢIA DISCURSULUI NARATIV

Noutatea **construcţiei discursului narativ** constă în **dubla perspectivă temporală** pe care naratorul-personaj o are asupra evenimentelor: contemporană şi ulterioară. Personaj ul-na- rator nu evocă pur şi simplu întâmplările, rememorându-le, ci reconstituie evenimentele trecute prin raportare la timpul prezent, dar şi la felul în care percepuse respectivele evenimente în momentul în care le trăise, consultând în acest scop jurnalul acelei perioade. Asemenea notaţii, care conferă autenticitate, sunt frecvente în roman, de exemplu: -*%JLu scriam în odaia mea. Am avut o sufocare penibilă de gelozie, de care mi-e ruşine. (Notă. De fapt, nu eram prea îndrăgostit atunci. Totuşi eram gelos pe oricine o făcea să rădă pe Maitreyi.)"* (capitolul VI). Pe măsură ce scrie romanul, viziunea lui Allan asupra întâmplărilor trecute se modifică. Neconcordanţa dintre istoria propriu-zisă, relatată în jurnal, şi rememorarea acesteia, în romanul pe care Allan îl scrie, relativizează evenimentele şi le conferă caracter subiectiv. Din această perspectivă, *Maitreyi* poate fi considerat şi *romanul scrierii unui roman.*

S

INCIPIT

Incipitul *ex-abrupto* al romanului modern surprinde prin tonalitatea confesiunii şi atitudinea personajului-narator, prin sinceritatea povestirii, luciditatea analizei, autenticitatea faptului „trăit", consemnat *„în însemnările mele din acel an*dar şi prin misterul femeii iubite, Maitreyi: *„Am şovăit atâta în faţa acestui caiet, pentru că n-am izbutit să aflu încă ziua precisă când am întâlnit-o pe Maitreyi. In însemnările mele din acel an n-am găsit nimic. Numele ei apare acolo mult mai târziu, după ce am ieşit din sanatoriu şi a trebuit să mă mut în casa inginerului Narendra Sen, în cartierul Bhowanipore. Dar aceasta s-a întâmplat în 1929, iar eu întâlnisem pe Maitreyi cu cel puţin zece luni înainte. Şi dacă sufăr oarecum începând această povestire, e tocmai că nu ştiu cum să evoc figura ei de-atunci şi nu pot retrăi aievea mirarea mea, nesiguranţa şi tulburarea celor dintâi întâlniri*

S

SUBIECTUL

Allan este un tânăr inginer englez care, atras de exotismul Indiei, dar şi dornic de a-şi face o carieră, se angajează în Calcutta, la o societate de canalizare a deltei.

Mai întâi desenator tehnic, apoi însărcinat să supravegheze lucrările la Tambuk şi la Assam, în junglă, se îmbolnăveşte de malarie şi este spitalizat. Inginerul hindus Narendra Sen, cu studii strălucite la Edinburgh, îl invită pe Allan să locuiască în casa lui, în timpul convalescenţei. Pe lângă ajutorul pe care i l-ar da tânărului englez faptul de a locui într-o familie, Narendra Sen intenţionează să-l adopte ca fiu pe Allan, iar apoi să se mute cu toată familia în Anglia, pentru că în India începuse revoluţia. Dar Allan află mult mai târziu de la Maitreyi adevăratele intenţii ale inginerului, după ce crezuse la început că Sen voia să-l însoare cu fiica lui.

Când o vede pentru întâia oară, în timp ce alegea cărţi pentru vacanţa de Crăciun împreună cu tatăl ei, mult înainte de a se muta în casa inginerului hindus, Allan nu este impresionat de Maitreyi, ba dimpotrivă, adolescenta bengaleză i se pare chiar *„urâta — cu ochii ei prea mari şi prea negri, cu buzele cărnoase şi răsfrânte, cu sănii puternici, de fecioară bengaleză crescută prea plin, ca un fruct trecut în copt".* Această primă impresie a englezului se modifică într-o oarecare măsură în momentul în care merge împreună cu un prieten ziarist francez, Lucien Metz, care scria o carte despre India, la o cină în casa familiei Sen: *„.Maitreyi mi s-a părut, atunci, mult mai frumoasă, în* sari *de culoarea ceaiului palid, cu papucii albi cusuţi în argint, cu şalul asemenea cireşelor galbene - şi buclele ei prea negre, ochii ei prea mari, buzele ei prea roşii creau parcă o viaţă şi mai puţin umană în acest trup înfăşurat şi totuşi transparent, care trăia, s-ar fi spus, prin miracol, nu prin biologie."* Râsul Maitreyiei, *„un râs nestăvilit, contagios, un râs de femeie şi de copil în acelaşi timp",* îl fascinează pe Allan. Şi când Maitreyi vine să-l viziteze la spital îrppreună cu tatăl ei, Allan se simte tulburat în prezenţa fetei, deşi nu-şi explică motivul acestei reacţii.

Când se mută în casa lui Sen, Allan receptează realitatea ca un european şi crede în complotul familiei Sen care îi încu-

rajează apropierea de Maitreyi. In primele luni nu se gândeşte la dragoste, dar se simte atras de misterul fetei. Treptat, tânărul englez este fascinat de viaţa familiei bengaleze, dar şi de complexitatea sufletului Maitreyiei, adolescenta senzuală şi inocentă în acelaşi timp, fiindcă el însuşi afirmă: *„...întreaga mea viaţă din Bhowanipore — nu numai fata — mi se părea miraculoasă şi ireală. Intrasem atât de repede şi fără rezervă într-o casă în care totul mi se părea neînţeles şi dubios, încât mă deşteptam câteodată din acest vis indian, mă întorceam cu gândul la viaţa* mea, *la viaţa noastră - şi-mi venea să zâmbesc. Ceva se schimbase, desigur."*

Allan începe să ia lecţii de bengaleză de la Maitreyi, iar el o învaţă în schimb franceză. Cu floarea roşie pe care i-o oferă tânărului, Maitreyi declanşează involuntar jocul seducţiei. Seducţia continuă cu jocul cărţilor, în bibliotecă, jocul privirilor, al mâinilor, al atingerilor şi al picioarelor. Misterul eroinei este infinit, iar imposibila clarificare pe calea lucidităţii şi autoanalizei întreţine interesul Iui Allan pentru ea.

Diferenţa dintre cele două mentalităţi, orientală şi occidentală, este pusă în evidenţă de concepţia despre, iubire a celor doi tineri, exponenţi ai acestor mentalităţi.

Maitreyi îi mărturiseşte lui Allan că a fost mai întâi îndrăgostită de un pom cu *„şapte frunze",* aşa cum este acum şi sora ei mai mică, Chabu, apoi a iubit ani în şir un tânăr care i-a dăruit o

coroană de flori într-un templu, pentru ca în cele din urmă să se lege cu jurământ de Tagore, modelul ei spiritual şi *guru* al său. In schimb, iubirile lui Allan fuseseră doar trupeşti, fară spiritualitate.

Deşi iniţial îşi neagă sentimentele, autoanalizându-se cu luciditate, Allan se lasă prins în mrejele jocurilor Maitreyiei, traversând toate etapele iubirii: începutul *(„eu n-o iubesc", „mă turbură, mă fascinează, dar nu sunt îndrăgostit de ea*"), instalarea *(„mă amuz doar*"), creşterea *(„nicio femeie nu m-a tulburat atât* apoteoza (suferinţa mea", „vrăjit şi îndrăgostit*"). Allan parcurge drumul cunoaşterii prin eros, având-o ca iniţiatoare pa*Maitreyi. El se mulează după preferinţele ei spirituale, este iniţiat şi convertit; e gata să-şi abandoneze religia şi să treacă la hinduism, crezând că aşa se va putea căsători cu Maitreyi.

Maitreyi crede că unirea lor *„a fost poruncită de cer"*. înainte de a se dărui lui Allan şi pentru a evita păcatul iubirii fară rod, tânăra oficiază o logodnă mistică, săvârşeşte un jurământ cosmic - legământul dragostei - la Lacuri, în faţa pământului, a apei, a pădurii, a cerului şi îi dăruieşte lui Allan un inel „*lucrat după ceremonialul căsătoriei indiene — din fier şi aur — ca doi şerpi încolăciţi, unul întunecat şi altul galben, cel dintâi reprezentând virilitatea, celălalt feminitatea."*

/ FINALUL DESCHIS

Insă fericirea îndrăgostiţilor nu durează, fiindcă sora Maitreyiei, Chabu, involuntar trădează secretul lor. Narendra Sen îl alungă pe Allan, care abia acum află că o căsătorie cu Maitreyi era imposibilă, deoarece ea aparţinea celei mai nobile caste indiene, a brahmanilor, iar căsătoria cu cineva din afara castei sale ar fi adus dizgraţia întregii familii.

Ruptura aduce supliciul, boala, martirajul în casa inginerului Sen: tatăl orbeşte, Chabu moare în urma unor crize de nebunie. Brutalizată de tată, Maitreyi ia asupră-$i toată vina. In încercarea de a-l regăsi pe Allan, sperând că va fi alungată din casă, ea se dă vânzătorului de fructe, dar sacrificiul este inutil. Ea proiectează fiinţa logodnicului în mit, numindu-l: *soare, aer, floare,* „zew *de aur şi din pietre scumpe"* şi transformă căsătoria nerealizată pe pământ într-o nuntă „în cer", mistică.

Disperat, Allan rătăceşte o vreme pe străzile din Calcutta, iar apoi se retrage în Himalaya pentru o dezintoxicare sentimentală, unde trăirea în plan contemplativ i-ar permite purificarea. Episodul iubirii pasagere cu Jenia Isaac îi confirmă faptul că trăise alături de Maitreyi iubirea absolută. Plecarea din India îi apare ca o izbăvire. La Singapore, unde obţinuse o slujbă, se întâlneşte după un timp cu J., nepotul doamnei Sen, care îi povesteşte de încercarea

disperată şi inutilă pe care o făcuse Maitreyi pentru a fi alungată de acasă.

Maitreyi rămâne pentru europeanul raţional o eternă obsesie şi enigmă. Frământările lui Allan pentru a o înţelege pe Maitreyi fac ca romanul să aibă un final deschis:

‚JSimt că a făcut-o asta pentru mine. Dacă aş fi citit scrisorile aduse de Khokha... Poate plănuise ea ceva. Sunt foarte turbure acum, foarte turbure. Şi vreau totuşi să scriu aici tot, tot.

...Şi dacă n-ar fi decât o păcăleală a dragostei mele? De ce să cred? De unde să ştiu eu? Aş vrea să privesc ochii Maitreyiei..."

S

PERSONAJELE

Construcţia personajelor se realizează într-o manieră modernă.

, Allan, personajul principal şi, în acelaşi timp, personajul-narator al romanului, care oferă o perspectivă subiectivă asupra întâmplărilor, reprezintă un *alter-egcr* al autorului, ca şi Andrei Mavrodin din romanul *Nuntă în cer*. Tânărul european raţional, preocupat la început de fizică şi matematică, se implică într-o experienţă erotică iniţiatţcă şi, prin introspecţie, îşi analizează cu luciditate trăirile. El este europeanul, străinul (tehnica narativă utilizată de Montesquieu în *Scrisorile persane)* care încearcă să decodifice esenţa spiritualităţii indiene, având drept cale de acces erosul. Până aproape de sfârşit, eroul este un experimentator lucid.

„Luciditatea extremă cu care Allan radiografiază evoluţia propriilor sale sentimente sporeşte impresia de autenticitate a trăirilor, nevoia cuceririi absolutului în dragoste la care aspiră protagoniştii cărţii amintind de eroii lui Camil Petrescu". (Gheorghe Glodeanu, *Poetica romanului românesc interbelic)*

Maitreyi, eroina romanului este cel mai exotic personaj feminin din literatura română. Adolescentă bengaleză, copil şi femeie în acelaşi timp, poetă, preocupată de filozofie şi apreciată în cercurile intelectuale bengaleze, care conferenţiază la 16 ani despre „esenţa frumosului", Maitreyi simbolizează misterul feminităţii.

S MODALITĂŢI DE CARACTERIZARE

Prin caracterizare directă, naratorul realizează, în diferite etape ale iubirii lor, mai multe portrete, care îi redau (prin tehnica acumulării detaliilor) vestimentaţia, chipul, detalii fizice senzuale sau inocente, gesturi, calităţi, în încercarea sa de a surprinde în transformare miracolul acestei femei indiene. La început nu i se pare frumoasă, dar îi atrage atenţia braţul gol al fetei, de o culoare stranie, *‚galben întunecat atât de tulburător, atât de puţin feminin, de parcă ar fi fost mai mult al unei zeiţe*...". Treptat, îl atrage taina fetei, care poartă cu sine taina Indiei, încât învaţă să-i descopere frumuseţea:

Din jurnalul acelei luni:

yyNu are o frumuseţe regulată, ci dincolo de canoane,

expresivă până la răzvrătire, fermecătoare, în sensul magic al cuvântului"

Misterul este ascuns în sufletul adolescentei pe care europeanul o cucereşte, fară a-i desluşi vreodată taina: *suflet nepătruns şi neînţeles, tot atât de himeric şi de sfânt ca şi al celeilalte Maitreyi, sihastra din Upanişade*

Caracterizarea indirectă, prin fapte, limbaj, atitudini, gesturi, relaţii cu celelalte personaje, dezvăluie asumarea tragică a iubirii, pentru că Maitreyi este singura din cuplu care cunoaşte interdicţiile şi urmările erosului interzis în lumea sa. Ea îl iniţiază pe Allan în iubire, în cultura orientală şi în sacralitate.

*

Femeia din civilizaţiile străvechi ale populaţiilor agrare este întruchiparea Marii Zeiţe a Pământului-Mamă. Legământul rostit la Lacuri o descoperă pe Maitreyi în această ipostază; pentru ea, viaţa este iubire, iar iubirea înseamnă sacrificiu şi rodnicie: *„Mă leg de tine, pământule, că eu voifi a lui Allan, şi a nimeni altuia. Voi creşte din el ca iarba din tine. [...] Mă leg în faţa ta că unirea noastră va rodi, căci mi-e drag cu voia mea, şi tot răul, dacă va fi, să nu cadă asupra lui, ci asupră-mi, căci eu l-am ales. Tu mă auzi, mamă pământ, tu nu mă minţi, maica mea."*

S ELEMENTE NOVATOARE

într-un studiu asupra romanului, din 1933, anul apariţiei cărţii, Pompiliu Constantinescu realizează un portret al fetei: *Jn centrul romanului este fară îndoială figura imaterială şi totuşi de o prezenţă carnală atăt de vie a Maitreyiei. Fiinţă umană şi aspiraţie metafizică, naivitate animală şi trecere lunară printre nori diafani, ingenuitate şi rafinament, pudicitate şi îndrăzneală impetuoasă, pachet de senzaţii forte şi prelungire de vis magic, consumare de simţuri şi ecou de adoraţie magică [...]. Maitreyi este o femeie şi un mit; este mai ales un simbol al sacrificiului în iubire, trăind cu o intensitate şi un farmec de substanţă tare..".*

Chabu, sora mai mică a Maitreyiei, care-i trădează pe îndrăgostiţi şi apoi moare este, după cum observă Nicolae Manolescu, prima victimă şi încă una absolut nevinovată a forţelor iraţionalului pe care le declanşează pasiunea dintre Allan şi Maitreyi. Ea se îndrăgosteşte fară să-şi dea seama de Allan, fiind, în opinia criticului, *„geloasa inconştientă de gelozia ei" (Arca lui Noe).*

Narendra Sen, tatăl Maitreyiei, care-l invită pe europeanul Allan să locuiască în casa lui şi pe care intenţionează a-l adopta, este un inginer bengalez cu studii strălucite în Anglia, însă cu o mentalitate orientală adânc înrădăcinată. Din cauza aceasta se arată implacabil faţă de legătura de iubire dintre fiica lui şi europeanul Allan.

Harold, prietenul lui Allan, este reprezentantul comunităţii eurasiatice din Calcutta.

CONCLUZIE **v**

Roman al experienţei, *Maitreyi* are ca elemente novatoare: *„intelectualizarea conflictului epic, descoperirea Indiei cu arhetipurile ei culturale şi confruntarea acestui univers cu tradiţiile şi mentalităţile europene, introducerea elementelor de senzualitate în roman, elaborarea unei mitologii a seducţiei*" (Gheorghe Glodeanu, *Poetica romanului românesc interbelic).*

Destinul literar al cărţii a confirmat aprecierea criticului Pompiliu Constantinescu, din anul publicării romanului: ‚y*Se va cita romanul d-lui Eliade, în istoria noastră literară, ca un moment de graţie al autorului, viitorul rezervând operei* o *situaţie ana- loagă cu Manon Lescaut, cu Paul et Virginie sau cu acea încântătoare poveste de iubire a Evului Mediu, Le roman de Tristan et Iseut. Tragicul episod din Maitreyi participă la ardenţa pasională şi la aureola de mit a romanticilor, care au evocat profunda deznădejde şi iluminata poezie a celui mai devastator sentiment uman"*

(2) Aplicaţie realizată pe baza romanului *Nuntă în cer* de Mircea Eliade.

ELEMENTELE TEXTULUI

✓ **SURSELE** AUTOBIOGRAFICE

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI

IPOTEZA

Romanul *Nuntă în cer* de Mircea Eliade (1938) **este** un **roman modern subiectiv,** un **roman al autenticităţii şi al experienţei, „o** *poveste de dragoste, trăită la o distanţă de opt ani, de doi bărbaţi*"[7] părăsiţi de aceeaşi femeie.

Cartea are ca punct de plecare **aspecte autobiografice,** consemnate de autor în *Memorii* şi inventariate de exegeţi: „o *poveste pe jumătate autobiografic confesivă, pe jumătate ficţională. Sâmburele autobiografic al romanului îl constituie aici idila dintre Eliade şi Nina Mareş, viitoarea lui soţie. [...] Ca şi Ileana, aceasta era mai în vârstă decât soţul ei şi trăise experienţa unei iubiri tragice care o făcuse să se îndoiască de posibilitatea unei alte mari iubiri. Credea de asemenea că avea să moară tânără. Un cancer incurabil avea să-i dea dreptate. Eliade, s-a îndrăgostit de ea la o petrecere de Crăciun (1932), privindu-i mâinile, asemenea eroului său Mavrodin de Ileana. La fel ca acesta, Eliade era convins, înainte de a o întâlni pe Nina, că o căsătorie şi întemeierea unei familii ar sta în calea carierei sale*

scriitoriceşti" . Dar sursa autobiografică este transfigurată artistic în ficţiune. *

S ROMAN AL EXPERIENŢEI

Nuntă în cer este un **roman al experienţei** prin trăirea intensă, de către personajele-narator, a unor experienţe de iubire definitorii, filtrate în planul conştiinţei. **Autenticitatea,** prin care autorul încearcă să micşoreze distanţa dintre reâlitate şi ficţiune, **este** susţinută de **relatarea la persoana I, de confesiune, analiza lucidă şi introspecţie,** fiind întărită de caracterul, de metaroman al cărţii.

S ROMANUL DE DRAGOSTE-SEMNIFICAŢIE

ARGUMENTARE

Referitor la scrierea romanului, Mircea Eliade notează în *Mentorii. „JVae lonescu mă întreba uneori «cum merge». Ii spuneam că visez un «roman de dragoste» care să nu semene cu nimic din ce scrisesem până atunci; o dragoste care era, şi-ar fi trebuit să rămână «perfectă», dacă n-ar fi intervenit un element mistic, şi anume dorinţa de a o prelungi indefinit îritr-o durată biologic-temporală, făcând-o «roditoare». Subiectul era în aparenţă simplu: doi bărbaţi, întâlnindu-se întâmplător la o vânătoare, îşi povestesc în aceeaşi noapte «marea lor dragoste». Confesiunea o începe cel mai tânăr, Mavrodin, un romancier, probabil pentru că tovarăşul lui îl întrebase ce scrie, şi Mavrodin îi răspunse că scrie Nuntă în cer, carte în care voia să-i ceară iertare Ilenei, pe care o iubise, pe care o iubea încă, şi care dispăruse fără urmă cu un an mai înainte. [...] Era, fireşte, o poveste de dragoste, trăită la o distanţă de opt ani, de doi bărbaţi, dar tragedia care de două ori curmase această «dragoste perfectă» nu fusese provocată de incidente aparţinând lumii profane. De fapt, niciunul din cei doi bărbaţi — care la început nici nu bănuiau că vorbesc de aceeaşi femeie - nu înţelegeau de ce fuseseră părăsiţi. [...] dimensiunea mistică, nupţială, pe care o aştepta Ileana ca o împlinire finală le rămăsese inaccesibilă, deşi din motive diferite."*

<TEME

Tema romanului este iubirea ca experienţă totală, **„dragostea perfectă",** asa cum afirmă autorul. Cartea are în centru **mitul androginului** . în romanul *Nuntă în cer*, Mavrodin face aluzie la **mitul androginului** după ce începe să trăiască povestea de dragoste cu Ileana: „*...cel care a cunoscut, ca mine, desăvârşita integrare, unirea aceea de neînţeles pentru experienţa şi mintea*

omenească, ştie că la un anumit nivel viaţa nu mai are sfârşit, că omul moare pentru că e singur, e despărţit, despicat în două, dar că printr-o mare îmbrăţişare se regăseşte pe sine într-o fiinţă cosmică, autonomă şi eternă..."

De asemenea, romanul abordează **tema destinului:** *„Ar fi înspăimântător să crezi că din tot acest cosmos atât de armonios, desăvârşit şi egal cu sine, numai viaţa omului se petrece la întâmplare, numai destinul lui n-are niciun sens..",* afirmă Mavrodin la începutul relatării lui. Ileana este convinsă că tot ceea ce i-a prezis doica în copilărie este adevărat şi se va îndeplini, destinul ei fiind dinainte stabilit: *„Mi-a spus doica. [...] Mi-a spus că voi avea la început o dragoste mare, care mă va aduce aproape de moarte. Apoi, târziu, când voi fi crezut că sunt pentru totdeauna vindecată, voi întâlni o altă şi mai mare dragoste şi atunci voi fi fericită, foarte fericită. [...] Mi-a prezis că am să mor"*

S
MOTIVE
LITERARE

Eugen Simion consideră că tema romanului *„nu e atât imposibilitatea comunicării în viaţa cuplului, cât nepotrivirea de destin în planul existenţei comune."*[10]

Relaţia dintre hazard şi destin, misterul iubirii şi al eternului feminin, raportul dintre sacru şi profan, parfumul sunt motive recurente în proza lui Mircea Eliade, care aici nuanţează problematica romanului.

Eugen Simion explică astfel semnificaţia titlului: *„nunta miraculoasă nu e decât în planul spiritului, în cer, cealaltă întâmpină totdeauna* ceva, *o nepotrivire, o înstrăinare care duce la destrămarea cuplului."*

S
TITLU

Mircea Eliade explică pe larg **titlul** cărţii în volumul de *Memorii: „Nuntă în cer exprimă ambiguitatea întregii situaţii [...]. Cerându-şi iertare Ilenei, romancierul* [Mavrodin] *încearcă, prin acest titlu, să-şi justifice purtarea: asumând destinul lui de «creator» în ordinea spiritului, scriitorul spera că «nunta» la care visa Ileana se va împlini totuşi* undeva, *într-o lume transcendentă, în Cer,* in aeternum. *Dar, dacă ar fi putut afla de acest titlu, Ileana l-ar fi înţeles altfel; ea trăise de la început* nunta în cer; *pentru ea,* asta *fusese «dragostea perfectă»; o nesfârşită beatitudine, un* raptus, *o desăvârşită unire, căreia, în sine, nu-i lipsea nimic, la care nimic nu se mai putea adăuga. [...] Nu era vorba, aşa cum greşit a putut crede Mavrodin, de un instinct specific feminin, cel al maternităţii, pentru că atunci nu se înţelege de ce Ileana îşi părăsise soţul după ce acesta îi ceruse să aibă un copil. [...] Nu «maternitatea» ca atare era implicată aici, ci dorinţa - de natură mistică - de a întrupa «nunta în cer», integrând-o în sfera vieţii, într-un anumit sens, sacrificând din nou viaţa... [...]: pentru ea*

io

Eugen Simion, *Mircea Eliade, spirit ai amplitudinii*, Ed. Demiurg, Bucureşti, 1995 [1]
Eugen Simion, op. cit.

era, pur şi simplu, propriul ei mod de a fi, acelaşi ca la toate femeile, dar asumat total şi arareori.

Intr-un anumit sens, încercam să surprind în acest roman «eternul feminin», aşa cum putea fi intuit de un român cu oarecare înţelegere a sensului sacramental al existenţei."

S COMPOZIŢIE

Titlul susţine caracterul de **metaroman** al cărţii. Titlul romanului scris pentru cititori reali, de autorul real, Mircea Eliade, având ca punct de plecare autobiografic propria iubire pentru Nina Mareş, coincide cu titlul romanului din roman, scris de personajul-narator Andrei Mavrodin, autorul ficţional, pentru a imortaliza marea lui iubire pentru Ileana şi a-i cere astfel iertare. De aceea romanul este o **poveste în poveste,** o proiecţie în abis, o dublare a creaţiei, **tehnică narativă** a romanului modern introdusă de scriitorul André Gide (în *Falsificatorii de bani).*

S TEHNICA NARATIVĂ

Pretextul narativ este demult asimilat de către tradiţia literară: doi bărbaţi se întâlnesc întâmplător la o vânătoare şi îşi povestesc marea dragoste, într-o noapte, într-o cabană, în Munţii Harghitei, ceea ce constituie **rama** povestirilor propriu-zise.

S STRUCTURA ROMANULUI

Romanul este alcătuit din două părţi simetrice, care cuprind două povestiri, care au în centru aceeaşi eroină, Ileana/ Lena, fapt sugerat abia în ultimul capitol. De fapt, este „o *poveste de dragoste, trăită la o distanţă de opt ani, de doi bărbaţi"*[12] care pierd „dragostea perfectă" din cauza neîmplinirii dimensiunii mistice a legăturii, potrivit explicaţiilor scriitorului însuşi. Deşi fiecare experienţă de iubire este relatată cronologic, ele sunt inversate în succesiunea istorisirii, încât prima povestire este a experienţei celei mai recente.

• **Prima parte** (capitolele I-IX) cuprinde istoria de iubire mai recentă, dintre tânărul scriitor Andrei Mavrodin şi Ileana, idilă încheiată brusc prin dispariţia neaşteptată a femeii, iar **partea a doua** (capitolele X-XV) are în centru o poveste de iubire mai veche, din urmă cu vreo opt-nouă ani, trăită de tânărul şi, pe atunci, aventurierul Barbu Hasnaş, în prezent bărbat căsătorit şi tată a doi copii, şi de Lena, o tânără misterioasă.

S NARATORI

Ambele istorii sunt relatate la persoana I, din perspectiva unor **personaje-narator** (viziunea „împreună cu"). Prima dintre ele este povestită de Andrei Mavrodin, iar cea de-a doua de către Barbu Hasnaş. Impresia este de dublare a intensităţii trăirilor, căci povestind şi ascultându-l pe celălalt, fiecare personaj-narator retrăieşte propria poveste de iubire. **Relatarea la persoana I,** confesiunea, autoanaliza lucidă, retrospecţia şi introspecţia, memoria afectivă, fluxul conştiinţei sunt **procedee specifice** prozei moderne,

s CONFLICT

s INCIPIT

s
SUBIECTUL

s
CONFESIUNEA
LUI MAVRODIN

---

care sporesc iluzia autenticităţii faptelor şi dimin

Al treilea narator din roman aparţine ramei. El intervine în r persoana a IlI-a, pentru a surprinde, mai ales, gesturile şi stările personaje-narator, declanşate de rememorarea iubirii: •„.*Mavrodin se clipe râmase nemişcat rezemându-şi capul pe braţe, cu ochii întredeschişi. D şi-a invitat prietenul să se aşeze şi-i arătă un fotoliu de paie. De-abia atunci Hasnaş. Figura i se schimbase;* îmbătrânise, profilul lui era mai întunecat*

Conflictul erotic, interior, se află în centrul romanului şi defineşte ale celor doi bărbaţi care, dincolo de propriul egoism, nu pot pătrunde zentat de Ileana/ Lena, personajul care face gestul autosacrificial. existenţă se află în plan secund, al artistului/ scriitorului Mavrodin, d Hasnaş se realizează din acest punct de vedere, ca tată.

Incipitul brusc al romanului (*ex-abrupto* **prin confesiu personaj-narator, scriitorul Andrei Mavrodin, este ocazionată interlocutorului despre ultima carte la care lucrează. Absenţa expoziţ pentru cadrul acţiunii este o trăsătură a romanului modern, care acor exterioare şi concentrează povestirea asupra evenimentelor vieţii inte scriitor asupra destinului şi a sensului existenţei umane: „***Gândul ăsta** *toate ar fi putut fi altfel sau s-ar fi putut să nu fie deloc***" poate sugera frămâ** *„sensul unei întâmplări ciudate***", al iubirii care i-a marcat existenţa. Mavrodin este primul care îşi spune povestea de iubire încheiată cu un a**

mai mare parte, în Bucureştiul interbelic. In ziua de 8 ianuarie, s Mavrodin o întâlneşte în casa unor prieteni, la o petrecere banală, p treizeci de ani, cu un aer misterios, ale cărei mâini neobişnuit de palid *aproape transparente***" îi atrag în mod deosebit atenţia. Fascinat de farm discretă, Mavrodin este copleşit de o pasiune mistuitoare, pe care femeia la început cu unele rezerve şi mai apoi cu toată fiinţa. Treptat, Mav lucrase timp de patru ani ca funcţionară la Legaţia română din Ber pentru a se vindeca** *„de o mare, unică dragoste***". Rezerva ei iniţială faţă tocmai de teama că experienţa tragică a primei iubiri s-ar putea repeta nenumărate rânduri:** *„Gândeşte-te*

bine ce faci [...] Gândeşte-te bine...**" Ea se teme cu atât mai mult să se implice într-o istorie de amor cu cât doica ei îi prezisese, aşa cum avea să-i mărturisească mai târziu lui Mavrodin, că după ce se va fi vindecat de o mare dragoste, care o va fi adus-o aproape de moarte, va cunoaşte o altă iubire care îi va fi fatală. In ciuda împotrivirilor femeii şi a susceptibilităţii bărbatului, c$re se teme . să nu-şi piardă independenţa, cei doi nu se pot sustrage pasiunii şi**

beatitudinii care-i învăluie. Trecutul femeii iubite rămâne însă un mister pentru Mavrodin, ceea ce îl chinuie cumplit. înrobit de pasiune şi de vraja femeii, el uită o vreme de scris şi trăieşte plenar sentimentul de iubire.

La început, cei doi îndrăgostiţi încearcă să se izoleze de lumea din jur şi călătoresc mult: la Predeal, prin ţară, pe la mă-năstiri, în Italia. Insă *„în romantica poveste de dragoste se insi-nuează [...] o înstrăinare, un conflict ascuns. Mavrodin vrea să nu abandoneze literatura, dar nu poate scrie în timp ce trăieşte o mare pasiune. Ileana îl încurajează, aşteaptă răbdătoare ca omul pe care-l iubeşte să-şi împlinească vocaţia, însă conflictul se declanşează: femeia doreşte un copil (îl poartă deja în pântece), dar artistul nu acceptă decât filiaţia spirituală*."[1] **El încearcă să-şi convingă iubita de faptul că dragostea lor nu are nevoie de o astfel de împlinire - printr-un copil - făcând apel la argumente deopotrivă romantice şi litdrare şi dând dovadă de egoismul specific creatorului:** *„Noi nu suntem o pereche din această lume [...]. Destinul*

nostru nu se împlineşte aici pe pământ. Noi ne-am cunoscut numai % în dragoste. Dragostea e raiul nostru, dragostea fără fruct, întocmai ca Tristan şi Isolda, ca Dante şi Beatrice...". **Ileana însă nu se lasă convinsă de această teorie, ba, mai mult, are propriile opinii în ceea ce priveşte* iubirea roditoare. Consideră că Mavrodin îşi poate găsi împlinirea prin creaţie, lăsând în felul acesta o urmă a trecerii lui pe pământ, în timp ce ea, care e** *„numai o simplă femeie***nu vrea să rămână stearpă. Rămânând însărcinată, Ileana îşi dă seama că bărbatul iubit nu-şi poate asuma responsabilitatea unui copil, de aceea se sacrifică, avortează şi îl părăseşte pe Mavrodin pentru a nu-i îngrădi libertatea de creaţie. O parte dintre aceste lucruri pot fi deduse de cititor pentru că ele nu sunt precizate în mod explicit în roman. Femeia pleacă„ lăsându-i un bilet în care îl roagă să n-o caute. Mavrodin scrie** *Nuntă în cer* **din nevoia de a cere iertare* femeii pe care o sacrificase. Tragedia dragostei dintre Mavrodin şi Ileana stă în faptul că dorinţa femeii de întrupare a iubirii lor intră în contradicţie cu vocaţia de artist a bărbatului, ceea ce aminteşte de mitul jertfei pentru creaţie.**

/ CONFESIUNEA **AJI'BARBU Hasnaş.** SASNAŞ

Cea de-a doua istorie din roman este relatată de mai vârstnicul partener de vânătoare al lui Mavrodin, Barbu

Povestea lui, mai veche, care s-a petrecut înainte cu vreo opt-nouă

ani, debutează într-o manieră misterioasă, care trezeşte bănuiala cititorilor: *„E straniu că am cunoscut şi eu o asemenea întâmplare..."* **în tinereţe, Barbu Hasnaş fusese un Don Juan cinic, făcuse în Franţa studii incomplete de inginerie, trecuse prin război f&ră a se implica prea mult şi trăia oarecum la voia întâmplării. Spre sfârşitul primei conflagraţii mondiale, întâlneşte în trenul spre Bârlad, o adolescentă de 1S ani, Lena, discretă, inocentă, dar inteligentă şi**

de un anumit rafinament intelectual. Ii atrage atenţia faptul că ea vorbeşte impecabil franceza, că citeşte *Anna Karenina***, fiind extrem de familiară cu eroina lui Tolstoi, dar şi „***un parfum foarte discret al părului, neobişnuit în zilele acelea de mizerie***". Acest din urmă amănunt o apropie pe Lena de Ileana lui Mavrodin până la identificarea totală, deoarece atunci când se apropie întâia oară de Ileana, tânărul scriitor afirmă:** *Jmi amintesc doar că un parfum necunoscut mi-a alunecat pe sub nări îndată ce şi-a apropiat capul de umărul meu. Nu era un parfum feminin, aş putea spune că nu era nici măcar uman. îşi avea esenţele în alte amintiri, închipuiai mai degrabă plutind pe o broderie bătută cu mult aur, distilat de o mare lampă orientală din rădăcini multe şi foarte puţin ulei Un parfum în care parcă nici alcoolul, nici uleiul nu-şi trădau prezenţa, ci numai miresmele pure de metale vechi şi ierburi***..." Cu alte cuvinte, Ileana, care se dovedeşte până la finalul romanului a fi una şi aceeaşi persoană cu Lena, pare a veni dintr-o altă lume.**

în primă instanţă, întâlnirea dintre Hasnaş şi Lena nu pare a avea prea multe urmări. Lena rămâne într-o gară pentru a-şi aştepta mătuşa de care se pierduse, iar Hasnaş îşi continuă călătoria. După război, în 1924, şapte sau opt ani mai târziu de la prima întâlnire, *„într-un Bucureşti petrecăreţ şi pestriţ***" , Hasnaş o reîntâlneşte pe Lena în casa lui Clody, o femeie cu care era încurcat. îndrăgos- tindu-se de el, Lena îl urmează într-o călătorie în Italia. Povestea lor de iubire începe la întâmplare, ca de altfel toate evenimentele din viaţa lui Hasnaş, în decorul magic al Veneţiei. înainte ca totul să devină iremediabil, înainte ca legătura sentimentală să se în- noade atât de puternic, încât să nu mai existe posibilitatea de a o dezlega decât printr-o mare suferinţă sau prin moarte, înainte ca dragostea să devină necesitate şi dependenţă, în momentul în care o cere de soţie, Lena îl avertizează pe Hasnaş, ca şi Ileana pe Mavrodin: „***Gândeşte-te bine ce faci***". în ciuda semnalelor de alarmă ale femeii, cei doi se reîntorc în ţară şi se căsătoresc. Ei sunt consideraţi de prieteni perechea ideală, însă după trei ani de fericire conjugală, Hasnaş începe să-şi dea seama că îmbătrâneşte şi să simtă nevoia de a lăsa ceva în urma lui, de a avea un copil. îşi doreşte ca iubirea lui şi a Lenei să rodească. Spre deosebire de cuplul Ileana - Mavrodin în care bărbatul se împotrivise, de data**

1 Eugen Simion, op.
4 cit.
$

aceasta, femeia - Lena este cea care refuză să aibă un copil, venind astfel în contradicţie cu dorinţa soţului ei, ceea ce produce în mod inevitabil ruptura definitivă a cuplului. Refuzul ei este cauzat de faptul că nu vrea ca şi copilul, asemenea tuturor evenimentelor din viaţa ei şi a lui Hasnaş, să fíe o întâmplare: „*Voiam să salvez măcar această etapă. Nădăjduisem mereu că măcar lucrul acesta nu-l vom face la întâmplare... Aşa cum le-am făcut pe toate celelalte, adăugă plecându-şi ochii. Nu mai era nevoie să ne întâlnim dacă lucrurile trebuiau să ajungă aici..."*

S FINALUL **susţinut DESCHIS**

Faptul că Lena şi Ileana sunt aceeaşi persoană este şi de discuţia dintre cei doi bărbaţi in finalul romanului:

„- Crezi că Ileana mai trăieşte? întrebă din nou Mavrodin, ridicând privirile.

- Nu, răspunse foarte încet celălalt. Nu mai trăieşte...

Mavrodin îşi duse uşor mâna la frunte şi apoi o lăsă să alunece, fără reazem.

- Asta simt şi eu, vorbi el foarte încet. Acelaşi lucru simt şi eu.:[9]

Cele două personaje-narator sunt convinse de faptul că Lena şi Ileana sunt una şi aceeaşi persoană, chiar dacă nu precizează în mod explicit acest lucru, ci doar îl sugerează. Destinul femeii rămâne învăluit în mister, nelămurit, deşi cel mai probabil ea a murit, aşa cum îi prezisese doica. Finalul deschis sporeşte iluzia autenticităţii şi diminuează sentimentul ficţiunii.

S PERSONAJELE

Dincolo de trăsăturile lor individuale, cele trei personaje principale ale romanului reprezintă, 4e fapt, nişte tipuri.

- **Andrei Mavrodin, un** *alter ego* **al scriitorului Mircea Eliade, reprezintă tipul intelectualului** *„care renunţă la condiţii ordonate de existenţă, la căsătorie şi familie, la obişnuitele bucurii zilnice, în favoarea celebrităţii, căci el se teme de dualismul irezolvabil viaţă-spirit."*

Barbu Hasnaş este tipul *„Don Juanului cinic, total nesentimental, o figură caracteristică din înalta societate bucureşteană în anii douăzeci***."[6] însă bărbatul superficial se transformă total şi se maturizează pe parcursul celor trei ani cât trăieşte o poveste de dragoste aproape magică alături de Lena. Cu toate acestea, după despărţire, se lasă târât de prozaismul vieţii cotidiene, de convenienţele societăţii, se recăsătoreşte, are doi băieţi, dar rămâne cu nostalgia marii, unicei iubiri pe care o trăise alături de Lena, fiind convins că** *„jiu te întâlneşti decât o singură dată cu un lucru mare, într-adevăr mare [...] Cu o asemenea dragoste nu te întâlneşti decât o singură dată în viaţă [...] asta aparţine înţr-un anumit sens miracolului, de aceea şi apare, poate, atât de*

întâmplător, într-o serie de evenimente cu desăvârşire nesemnificative...

Stă în putinţa noastră să realizăm acest miracol. Dar ne dăm seama prea târziu de el, ne dăm întotdeauna seama prea târziu...". **Termenii folosiţi de personaj,** *miracol* **şi** *evenimente nesemnificative***, au corespondent în dialectica sacru-profan, aspect central al operei lui Eliade.**

S MODALITĂŢI DE; CARACTE-RIZARE

Personajul cu adevărat fascinant al romanului este Ileana/ Lena, întruchiparea eternului feminin, după mărturisirea scriitorului. Ea a fost asemănată de critica literară cu eroinele romanelor ruseşti, mai ales cu eroinele cărţilor lui Turgheniev. Dan C. Mihăilescu apreciază că , *Jleana/ Lena este un amestec de nehotărâre şi nelinişti, de fervori, dileme, presimţiri inexplicabile şi insolvabile, jucându-şi destinul prin patima dăruirii şi refuzul autosacrificial - al maternităţii***." La rândul lui, Eugen Simion observă:** *Esenţială în romanul lui Eliade nu este speculaţia în jurul mitului erotic, ci creaţia unui superb personaj feminin. [...] O Isoldă care, din prea mare iubire, fuge din calea unor Tristani obsedaţi de fantasmele lor... Celălalt conflict, dintre creaţie şi existenţă, rămâne în plan secund. Paginile, bine Acrise, bine gradate trăiesc mai ales prin acest personaj care scapă determinărilor tradiţionale: nu-i nici eterna victimă, nu-i nici Vidra care conduce, din umbră, cu energie destinul bărbatului..."*

în portretizarea celor două personaje masculine care au şansa de a retrăi şi analiza retrospectiv iubirea vieţii lor, în toate etapele ei, se utilizează procedee specifice prozei moderne (autoanaliza lucidă, retrospecţia şi introspecţia) şi modalităţi de caracterizare clasice (autocaracterizarea, fapte, atitudini, limbaj, gesturi, mimică). în schimb, portretul misterioasei femei Ileana/ Lena se constituie în oglinzi paralele, din perspectiva celor doi naratori implicaţi. De aceea romanul are final deschis, destinul femeii iubite nu este cunoscut cu certitudine, ci doar presimţit, iar cauza „mistică" a despărţirii fiecărui cuplu le scapă celor doi bărbaţi.

CONCLUZIE

Mircea Eliade creează prin *Nuntă în cer*, unul dintre cele mai reuşite romane de dragoste din literatura română, un roman al experienţei şi autenticităţii, al trăirii intense a sentimentului erotic ca experienţă definitorie. Iluzia realităţii este întreţinută de confesiunile şi biografiile celor doi naratori,

care nu bănuiesc la începutul relatării lor că au trăit „dragostea perfectă" cu aceeaşi femeie, la distanţă în timp, pe care amândoi au pierdut-o în mod misterios.

I. CONCEPTUL OPERAŢIONAL

PERSONAJUL DE ROMAN

II. COMPETENTA DE EVALUAT

• Analiza principalelor componente de structură, de compoziţie şi de limbaj specifice textului narativ (personajele, modalităţi de caracterizare a personajului, tipuri de personaje).

• Explicarea relaţiilor dintre opere literare şi contextul cultural în care au apărut acestea (orientări tematice în romanul interbelic, modernism).

• Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare studiate.

Cerinţe posibile:

(1) Scrie un eseu, de 2-3 pagini, despre evoluţia personajului principal (masculin/ feminin) ilustrată într-un roman al experienţei/ subiectiv/ modern/ interbelic studiat.

(2) Scrie un eseu, de 2-3 pagini, în care să prezinţi evoluţia unui cuplu de personaje dintr-un roman al experienţei/ psihologic studiat.

III. SUGESTII DE REDACTARE

Aplicaţie realizată pe baza romanului *Maitreyi* de Mircea Eliade.

ELEMENTELE TEXTULUI NARATIV ESEULUI	STRUCTURA ŞL CONŢINUTUL
/ IUBIREA IMPOSIBILĂ	**Romanul *Maitreyi* de Mircea Eliade, apărut în 1933, este un roman al experienţei şi al „autenticităţii", pentru că valorifică trăirea cât mai intensă, până la capăt, în plan interior, de către personaje, a unei experienţe definitorii cum este iubirea.** **Prin povestea iubirii imposibile dintre inginerul englez Allan şi exotica Maitreyi, fiica aristocratului indian Narendra Sen, „.***Mircea Eliade a sporit cu unul seria miturilor erotice ale umanităţii"* **(Perpessicius), amintind de cupluri precum Romeo şi Julieta sau Tristan şi Isolda. Cei doi îndrăgostiţi aparţin unor culturi diferite (orientală şi**

occidentală), iar incompatibilitatea se datorează diferenţelor de mentalitate, civilizaţie, religie.

s CUPLUL

Pentru europeanul Allan, iubirea pentru Maitreyi are semnificaţia unei duble iniţieri: erotică, într-o iubire totală şi culturală, în lumea exotică a Indiei. Iniţierea rămâne la stadiul de experienţă, fară ca personajul să cunoască o transformare

s SEMNIFICAŢIA IUBIRII

ireversibilă şi profundă. Pentru Maitreyi, iubirea oferă iluzia împlinirii cuplului arhetipal, dincolo de cutumele de castă şi de religie, iar eşecul este previzibil.

s EVOLUŢIA CUPLULUI - ETAPELE IUBIRII

Evoluţia cuplului cuprinde etapele unui ciclu complet: începutul, când indianca îi pare mai curând *„urâtă şi vulgară"* **tânărului englez, jocul .erotic, apropierea treptată când Allan doreşte să înveţe limba, tradiţiile fetei şi să adopte chiar religia acesteia, culminarea în logodna de la Lacuri şi împlinirea erotică, destrămarea brutală a cuplului ca urmare a intervenţiei familiei fetei, căderea în derizoriu (profan) a iubirii prin aventurile ocazionale, respectiv, mitizarea ei (sacralizarea) de către Maitreyi.**

s MAITREYI

Maitreyi, eroina romanului cu acelaşi nume scris de Mircea Eliade, cel mai exotic personaj feminin din literatura română simbolizează misterul feminităţii. Cel mai reuşit portret al tinerei este realizat de Pompiliu Constantinescu într-un studiu asupra romanului, care datează din 1933, anul apariţiei cărţii: *„Jn centrul romanului este fără îndoială figura imaterială şi totuşi de o prezenţă carnală atât de vie a Maitreyiei. Fiinţă umană şi aspiraţie metafizică, naivitate animală şi trecere lunară printre nori diafani, ingenuitate şi rafinament, pudicitate şi îndrăzneală impetuoasă, pachet de senzaţii forte şi prelungire de vis magic, consumare de simţuri şi ecou de ado-ʸ raţie magică [...]. Maitreyi este o femeie şi un mit; este mai ales un simbol al sacrificiului în iubire, trăind cu o intensitate şi un farmec de substanţă tare, aromitoare ca înseşi parfumurile orientale*

s ÎNCADRARE ÎN TIPOLOGIE

Portretul fetei este realizat în întregime din perspectiva subiectivă a personajului-narator, Allan, care se îndrăgosteşte treptat de ea. Opiniile asupra tinerei bengaleze, felul în care Allan o percepe variază în funcţie de stările şi sentimentele îndrăgostitului, care sunt, prin excelenţă, schimbătoare (mai întâi îşi neagă sentimentele faţă de Maitreyi, apoi recunoaşte că fata îl tulbură şi îl fascinează*, dar crede că nu este îndrăgostit de ea şi că doar îl amuză jocurile ei, pentru ca în cele din urmă să realizeze că o iubeşte). în plus, europeanul Allan este fascinat şi de mentalitatea indiană, pe care nu o cunoaşte şi care îl farmecă prin ineditul ei: „*Maitreyi este o adolescentă (are 17 ani) în care zace o senzualitate rafinată laolaltă cu o inocenţă derutantă pentru europeanul raţionarist Allan, obişnuit cu alt com-portament***

Y PERSPECTIVA LUI ALLAN ASUPRA FETEI

Allan este un tânăr inginer englez care, atras de exotismul Indiei şi dornic de a-şi face o carieră, se angajează la o societate de canalizare a deltei în Calcutta. Raţional şi lucid, tânărul este interesat în primul rând să avanseze din punct de

[1] **Eugen Simion,** ***Mircea Eliade, spirit al amplitudinii*****, Ed. Demiurg, Bucureşti,**

vedere profesional, să fie liber, să experimenteze şi să nu se implice într-o relaţie de iubire. De aceea, reacţiile lui iniţiale faţă de Maitreyi, de care simte că ar putea fi atras, sunt defensive.

S CARACTERIZARE DIRECTA

Când o vede pentru întâia oară, în timp ce alegea cărţi pentru vacanţa de Crăciun împreună cu tatăl ei, Allan nu este impresionat de Maitreyi, ba dimpotrivă, adolescenta bengaleză i se pare chiar „*urâtă - cu ochii ei prea mari fi prea negri, cu buzele cărnoase fi răsfrânte, cu sănii puternici, de fecioară bengaleză crescută prea plin, ca un fruct trecut în copt***" (caracterizare directă).**

Această primă impresie a englezului se modifică într-o oarecare măsură în momentul în care merge împreună cu un prieten ziarist francez, Lucien Metz, care scria o carte despre India, la o cină în casa familiei Sen: „v*Maitreyi mi s-a părut, atunci, mult mai frumoasă, în* **sari** *de culoarea ceaiului palid, cu papucii albi cusuţi în argint, cu şalul asemenea cireşelor galbene - şi buclele ei prea negre, ochii ei prea mari, buzele ei prea roşii creau parcă o viaţă şi mai puţin umană în acest trup înfăşurat şi totuşi transparent, care trăia, s-ar fi spus, prin miracol, nu prin biologie"* **(caracterizare directă). Ba mai mult, râsul Maitreyiei - „***un râs nestăvilit, contagios, un râs de femeie şi de copil în acelaşi timp***" - îl fascinează pe Allan.**

S CARACATERIZARE INDIRECTĂ

Când se îmbolnăveşte de malarie, iar Maitreyi vine să-l viziteze la spital împreună cu tatăl ei, Allan se simte tulburat în prezenţa fetei, deşi nu-şi explică motivul acestei reacţii, mai ales că nu crede că ea ar avea ceva deosebit, care să-l atragă.

Caracterizarea indirectă a fetei se constituie treptat, din faptele, gesturile şi cuvintele ei, pe măsură ce Allan se îndrăgosteşte. După ce se mută însă în casa lui Sen, Allan începe să ia lecţii de bengaleză de la Maitreyi, iar el o învaţă în schimb franceză. Treptat, tânărul englez este fascinat de viaţa bengalezilor, dar şi de complexitatea sufletului Maitreyiei, după cum el însuşi afirmă: *yt*Aş vrea să mărturisesc de la început şi răspicat că niciodată nu m-am gândit la dragoste în cele dintâi luni petrecute în tovărăşia Maitreyiei. Mă ispitea mai mult faptul ei, ceea ce era sigilat şi fascinant în viaţa ei. Dacă mă gândeam adesea la Maitreyi, dacă în jurnalul meu din acel timp se găsesc notate o seamă din cuvintele şi întâmplările ei, dacă, mai ales, mă turbura şi mă neliniştea - aceasta se datora straniului şi neînţelesului din ochii, din răspunsurile, din râsul ei. Dar aş minţi dacă n-aş spune că întreaga mea viaţă din Bhowanipore - nu numai fata - mi se părea miraculoasă şi ireală

Cu siguranţă că tânăra are o anumită complexitate, dar ea capătă un plus de profunzime în mintea

îndrăgostitului Allan, după cum rezultă din notaţiile existente în jurnalul lui: *‚JVu are*

*o frumuseţe regulată, ci dincolo de canoane, expresivă până la răzvrătire, fermecătoare în sensul magic al cuvântului***sau** *„[...] Fără îndoială, e cea ma/ talentată şi mai enigmatică fată din câte am cunoscut*

S
TRĂSĂTURI

Adolescentă, poetă precoce preocupată de filozofie şi apreciată în cercurile intelectuale bengaleze, care ţine conferinţe despre esenţa frumosului, copil şi femeie, în acelaşi timp, ai e *inimaginabil de senzuală***, i/epî /?wra ca o** *sfânta",* **remarcă tânărul englez), Maitreyi reprezintă pentru Allan un mister inepuizabil, o sursă de uimire continuă.** *„Setea violentă, mistică, după puritate***" a fetei îl emoţionează. De asemenea, candoarea, inocenţa sufletului ei indian îl impresionează.**

S IUBIRILE
FETEI

Astfel Maitreyi îi mărturiseşte lui Allan că a fost mai întâi îndrăgostită de un pom „şapte frunze", aşa cum este acum şi sora ei mai mică, Chabu, apoi a iubit ani în şir un tânăr care i-a dăruit o coroană de flori într-un templu, pentru ca în cele din urmă să se lege cu jurământ de Tagore, modelul ei spiritual şi *gurul* **său.** *„Această senzualitate, a cărei universalitate este greu de înţeles de către protagonist, se dovedeşte a fi o parte componentă elementară a concepţiei filozofice a indienilor, a*

*gândirii lor panteiste***' . însuşi Allan observă complexitatea şi misterul sufletului ei de brahmană:** *„O ascultam cum se ascultă o poveste, dar în acelaşi timp simţeam cum se depărtează de mine. Cât de complicat îi era sufletul! înţelegeam încă o dată că simpli, naivi şi clari suntem numai noi, civilizaţii. Că oamenii aceştia pe care îi iubeam atât de mult, încât aş fi voit să ajung unul din ei, ascund fiecare o istorie şi o mitologie peste putinţă de străbătut, că ei sunt stufoşi şi adânci, complicaţi şi neînţeleşi. Mă dureau cele ce spunea Maitreyi. Mă dureau cu atât mai mult cu cât o simţeam în stare să iubească totul cu aceeaşi pasiune, în timp ce eu voiam să mă iubească veşnic numai pe mine."* **Toate iubirile Maitreyiei se dovedesc însă efemere în faţa pasiunii fetei pentru Allan. Deşi iniţial îşi neagă sentimentele faţă de Maitreyi, englezul se lasă, în cele din urmă, sedus de jocurile asiaticei, cum observă şi criticul Nicolae Manolescu, jocul privirilor, al mâinilor, al picioarelor, jocul pasiunii, care se transformă pe nesimţite într-o iubire devoratoare. Maitreyi se joacă cu naivitate, fară să realizeze că la un moment dat, pentru ea, nu va mai exista cale de întoarcere. La început, fata îl admiră pe tânărul englez, crede că îl iubeşte ca pe un frate, aşa cum îşi dorea familia ei, pentru ca într-un final să nu mai poată trăi fară el. Ca să oficializeze într-un fel legătura lor, naiva asiatică imaginează o logodnă mistică, săvârşeşte un jurământ cosmic la Lacuri, având ca mar-**

lor pământul, apa, pădurea, cerul. Intr-una din nopţile următoare, Maitrcyi i se dăruieşte lui Allan, pentru ci: „*Unirea noastră* ***a fost poruncită de Cer "***

„JDescoperită prin imprudenţa sorei Chahu, iubirea ***dintre Allan*** *fi Maitreyi este repudiată cu ferocitate Albul este* ***alungat din*** *familia Sen fi tânăra concupiscentă. vinovată faţă* ***de tradiţia hindusă,*** *este sechestrată*.**"[3] După suferinţa despărţirii de Maitreyi, Allan se va retrage in Himalaya, pentru a se purifica de pasiunea şi dependenţa pe care le simte faţă de Maitreyi. Cu toate acestea, el are o scurtă aventură amoroasă cu Jenia isaac, celistă In orchestra municipală din Cape-Town, Africa de Sud, care ti confirmă o dată in plus lui Allan, ci trăise alături de Maitreyi iubirea absolută. Apoi el pleacă din India la Singaporc, hotărât si o uite definitiv pe tânăra bengalezi, insă după o vreme se întâlneşte cu J., nepotul doamnei Sen, care ii povesteşte ci Maitreyi, In încercarea disperaţi de fi alungaţi de acasă pentru a-şi regăsi iubitul, i se diruise vânzătorului de fructe. Sacrificiul ei se dovedeşte inutil, pentru ci Narendra Sen refuzi si o izgonească.**

Lucid, raţional, individualist şi oarecum egoist, europeanul Allan se vindeci în cele din urmi de pasiune şi îşi duce viaţa mai departe, chiar daci fata va rimâne pentru el un mister. Maitreyi insă *„se consumă in focul pasiunii pină la capăt Des• pârţită cu sila de Allan, • înnebuneşteca fi Chahu* ****** **Fata se sacrifici pe altarul pasiunii, îşi sanctifici iubitul, îl idealizează, numindu-l** *„soarele meu„zeu din aur fi din pietre scumpe",* ***„viaţa mea",*** **iar prin gestul disperat dţ a se dărui vânzitorului de fructe încearcă nu numai si-l regăsească pe Allan prin izgonirea de acasă, ci şi să inliture posibilitatea cisitoriei cu un alt bărbat**

„Maitreyi ¡fi ia asupră-fi toată vina păcatului; noţiunea de ispăşire ti este atât ***de*** *organică, incât suportă umilinfi* ***claustrare, dar*** *nu-şi reneagă fi nu regretă o pasiune funestă.* ***Vrea să****-fi reîntâlneascâ iubitul fi să se cufunde, nelimitat, cu un simţ* ***al*** *eternului indic, in pasiunea care a sanctificai-o prut suferinţă.* ***Dacă*** *nu-l* ***va*** *putea regăsi iţi dă întâlnire in viaţa de dincnh Metafizica iubirii este o trăire autentică in această brahmană****, o Mitologie palpabilă*** *ca fi panteismul ei atavic.*

* GUUCTOUZAREA LUI **A**LLAN

^

PERSONAJ NARATOR

Allan este personajul principal şi, in acelaşi timp, per* >onajul-narator ai romanului *Mmitrryi* **scris de Mircea Eliade, el putând fi considerai, ca fi Andrei Mavrodm din** *SuntĂ in cer,* **un** *aber-ego* **al autorului Ei oferi o perspectivă subiectivi asupra intimplirilor. Noutatea construcţiei discursului narativ**

Eifcs S—io*. 09» cn [4]

Nkolar Maaolcacu. *A*cw im*

W ˅ hayiiaCwaaianc^i

Bd ~~Maw~~H. Bmrqn. IM.

Ei I<1
inerva.
Bmcfb,

constă în faptul că personaj ul-narator nu evocă pur şi simplu întâmplările, rememorându-le, ci reconstituie evenimentele trecute prin raportare la timpul prezent, dar şi la felul în care percepuse respectivele evenimente în momentul în care le trăise, folosindu-se în acest scop de jurnalul acelei perioade. Astfel că pe măsură ce scrie romanul, viziunea lui Allan asupra întâmplărilor trecute se modifică. Neconcordanţa dintre istoria pro- priu-zisă relatată în jurnal şi rememorarea acesteia în romanul pe care Allan îl scrie relativizează evenimentele şi le conferă caracter subiectiv. *„Allan are o dublă perspectivă asupra evenimentelor: contemporană şi ulterioară. în epoca iubirii pentru Maitreyi, el ţine un jurnal intim pe care îl completează şi corectează mai târziu, când istoria acestei iubiri s-a consumat; când scrie în jurnal întâmplărife fiecărei zile, nu ştie cum se va sfârşi totul, dar când rescrie jurnalul, sub forma unui roman, cunoaşte acest sfârşit*."[20] **Din această perspectivă** *Maitreyi* **poate fi considerat şi** *romanul scrierii unui roman.*

De asemenea, şi criticul literar Gheorghe Glodeanu observă în lucrarea *Poetica romanului românesc interbelic* **că:** *„evenimentele sunt relatate din punctul de vedere al europeanului care încearcă să decodifice esenţa spiritualităţii indiene. Procedeul descoperirii realităţilor autohtone din perspectiva unui străin aminteşte de tehnica narativă utilizată de Montesquieu în S*

ÎNCADRARE ÎN *Scrisorile persane. Luciditatea extremă cu care*

Allan radio- **TIPOLOGIE** *grafiază evoluţia propriilor sale sentimente sporeşte impresia*

de autenticitate a trăirilor, nevoia cuceririi absolutului în dragoste la care aspiră protagoniştii cărţii amintind de eroii lui Camil Petrescu."

Allan este un tânăr inginer englez care, atras de exotismul Indiei, dar şi dornic de a-şi face o carieră se angajează la o V TRĂSĂTURI **societate de canalizare a deltei în Calcutta. Raţional şi lucid,**

tânărul este interesat în primul rând să avanseze din punct de vedere profesional, să fie liber, să experimenteze totul şi să nu se implice într-o relaţie de iubire. De aceea, reacţiile lui iniţiale faţă de Maitreyi, de care simte că ar putea fi atras, sunt defensive.

Allan se îmbolnăveşte de malarie iar inginerul hindus Narendra Sen îl invită să locuiască în casa lui, în timpul convalescenţei. Narendra Sen intenţionează să-l adopte ca fiu pe Allan, iar apoi să se mute cu toată familia în Anglia, pentru că în India începuse revoluţia. însă Allan crede iniţial că inginerul hindus vrea să-l însoare cu fiica lui cea mare, Maitreyi, fapt care îi repugnă profupd.

Nicolae Manolescu, op. cit.

Tânărul european raţional, preocupat de fizică şi matematică se implică treptat într-o experienţă erotică iniţiatică şi,

prin introspecţie, monolog interior, confesiune îşi analizează cu luciditate trăirile.

Deşi la început o considerase pe Maitreyi „*urâtff*[9]**, îi atrage apoi atenţia râsul Maitreyiei,** *„un râs nestăvilit, contagios, un râs de femeie şi de copil în acelaşi timp".*

După ce se mută în casa lui Sen, Allan începe să ia lecţii de bengaleză de la Maitreyi, iar el o învaţă în schimb franceză. Treptat, tânărul englez este fascinat de complexitatea sufletului Maitreyiei, adolescenta *„în care zace o senzualitate rafinată laolaltă cu o inocenţă derutantă"*[1], **fiindcă el însuşi afirmă:** *„...întreaga mea viaţă din Bhowanipore — nu numai fata - mi se părea miraculoasă şi ireală. Intrasem atât de repede şi fără rezervă într-o casă în care totul mi se părea neînţeles şi dubios, încât mă deşteptam câteodată din acest vis indian, mă întorceam cu gândul la viaţa* **mea,** *la viaţa noastră — şi-mi venea să zâmbesc. Ceva se schimbase, desigur. Nu mai mă interesa aproape nimic din vechea mea lume, nu mai vedeam pe nimeni, în afară de musafirii familiei Sen, şi începusem aproape să-mi schimb chiar lecturile. încetul cu încetul interesul pentru fizica matematică a scăzut, am început să citesc romane şi politică, apoi tot mai multă istorie."*

S
AUTOANALIZA

Deşi este înzestrat cu luciditate şi cu spirit de analiză, Allan se lasă sedus de jocurile Maitreyiei, cum observă şi criticul Nicolae Manolescu — jocul privirilor, al mâinilor, al picioarelor, jocul pasiunii, traversând toate etapele iubirii: începutul, negarea sentimentelor *{„eu n-o iubesc", „mă turbură, mă fascinează, dar nu sunt îndrăgostit de ea"* **îndoiala** *{„O iubesc?"* **instalarea** *{„Mă amuz numai"), „cristalizarea" („nicio femeie nu m-a turburat atâf*[9]*; „eram vrăjit, nu îndrăgostii***) şi, în cele din urmă, apoteoza, iubirea totală, pasiunea şi dependenţa faţă de celălalt** *(„JDe altfel, ce erau acele dragoste efemere şi senzuale din tinereţea mea, alături de patima asta nouă, care mă făcea să uit tot şi să mă mulez după sufletul şi vrerile Maitreyiei?").* **Europeanul lucid e gata să-şi abandoneze religia şi să treacă la hinduism de dragul femeii iubite. Cu toate acestea, în vârtejul marii pasiuni pentru tânăra bengaleză, Allan păstrează o urmă de luciditate, specifică omului civilizat, incapabil să se piardă în totalitate pe sine, după cum el însuşi recunoaşte:** *„Am fost un om moral, de aici mi se trag toate tragediile. Am iubit întotdeauna pe mai multe planuri, n-am ştiut să sacrific totul pentru un singur sâmbure de adevăr sau de viaţă - de aceea m-am lovit de toate pragurile şi m-au dus valurile cum au vrut."*

Descoperită prin imprudenţa sorei Chabu, iubirea dintre Allan şi Maitreyi este întreruptă brutal, Allan este alungat din

Eugen Simion, op. cit.

familia Sen, iar fata care a încălcat tradiţia este sechestrată. Disperat, Allan rătăceşte o vreme pe străzile din Calcutta, „*cu*

hainele în dezordine şi murdare, ca un om hăituit şi flămând[21] **şi se va retrage apoi în Himalaya, pentru a se purifica de iubirea, pasiunea şi dependenţa pe care le simte faţă de Maitreyi.**

Pasiunea lasă urn\e în sufletul tânărului englez pentru că *„Allan devine un individ situat între două lumi, eşuat, care nici în lumea indiană nu a putut intra cu adevărat, nici în cea europeană nu se mai poate întoarce."* **Allan însuşi mărturiseşte acest lucru:** *„JVu mai eram de mult tânărul vânjos şi optimist, ştiind ce vrea şi ce poate, europeanul îndrăgostit de tehnică şi pionierat, care debarcase cândva în India ca s-o civilizeze. Totul mi se părea inutil, abstract şi inutil. Totul, în afară de acele câteva luni ale dragostei şi nenorocirii mele."*

Dincolo de toate acestea însă, lucid, raţional, individualist şi oarecum egoist, europeanul Allan se vindecă., în cele din urmă de pasiune, iar Maitreyi va rămâne pentru el o întruchipare a misterului feminităţii.

„După izgonirea lui Allan din casa lui Narendra Sen, d. Eliade urmăreşte şi procesul de dezintoxicare al romanticului său erou. Retras într-o singurătate de pustnic indian, departe de oameni, de civilizaţie şi de prezenţa fascinatoare a Maitreyiei, Allan se exercitează să-şi recapete luciditatea. Aici apare contrastul între două mentalităţi: între europeanul stăpân pe voinţa care-i scăpase din mână şi asiaticul cufundat în fericirea propriei suferinţi. Două civilizaţii şi două moduri specifice de reacţiune morală se definesc în final. Maitreyi îşi ia asupră-şi toată vina păcatului; noţiunea de ispăşire îi este atât de organică, încât suportă umilinţi, claustrare, dar nu-şi reneagă şi nu regretă o pasiune funestă. Vrea să-şi reîntâlnească iubitul şi să se cufunde, nelimitat, cu un simţ al eternului indic, în pasiunea care a sanctificat-o prin suferinţă. Dacă nu-l va putea regăsi, îşi dă întâlnire în viaţa de dincolo [...] Allan însă refuză îndărătnic să reintre în magia unei pasiuni devastatoare. Individualismul lui de intelectual egotist, luciditatea lui europeană nu doreşte, decât eliberarea. Clătinat în temeliile personalităţii, Allan doreşte o refacere şi o purificare. Şi-o regăseşte în retragerea în sine."[10]

Cuplul Allan şi Maitreyi ilustrează mitul iubirii imposibile, între cei doi aflându-se profynde diferenţe cauzate de civilizaţie, mentalitate, religie. Spre deosebire de

---

Nicolae Manolescu, op. cit. Richard Reschika, op. cit.
Pompiliu Constantinescu, op. cit.

alte cupluri celebre din literatura lumii, aici doar femeia îşi asumă dimensiunea tragică, în timp ce bărbatul eternizează iubirea în poveste.

MODELE EPICE ÎN ROMANUL DIN PERIOADA INTERBELICĂ

I. PREZENTARE GENERALĂ

Romanul românesc atinge treapta maturizării depline în perioada interbelică, după şase decenii de încercări mai mult sau mai puţin izbutite. Dintre factorii care au determinat acest fenomen amintim: mutaţiile fundamentale în mentalitatea culturală (psihanaliza lui Freud, „intuiţionismul" lui Bergson, „fenomenologia" lui Husserl) şi literară (reinterpretarea marilor analişti: Dostoievski, Stendhal; prestigiul romancierilor Marcel Proust, André Gide, James Joyce, Virginia Woolf), schimbarea percepţiei asupra speciei literare, stimularea interesului scriitorilor şi al publicului pentru problema romanului prin dezbaterile şi articolele din presa literară a vremii, necesitatea sincronizării literaturii române cu aceea europeană, dar şi apariţia unei generaţii de prozatori talentaţi.

Literatura Fomănă arde etapele şi, în numai două decenii, romanul traversează *„vârste diferite, trecând de ia «realismul epic», orientat exclusiv spre lumea exterioară, la «realismul subiectiv», interesat să descopere realitatea infinit mai complexă a spiritului*' **(Carmen Muşat).**

Cele două tendinţe, tradiţionalismul şi modernismul, se reflectă în paradigma romanului, sub denumiri diverse, dar reductibile la acelaşi model complementar: roman tradiţional vs. roman modern, roman obiectiv vs. roman subiectiv, roman de creaţie vs. roman de analiză (termenii criticului CL Ibrăileanu), roman doric vs. roman ionic (termenii criticului Nicolae Manolescu).

O privire critică mai recentă asupra fenomenului surprinde astfel varietatea modelelor epice abordate :

1. **Romanul realist obiectiv: Liviu Rebreanu *(Ion, Răscoala);***
2. **Romanul realist de tip balzacian: G. Călinescu (*Cartea nunţii, Enigma Otiliei, Bietul loan ide***
3. **Romanul psihologic/ de analiză (subiectiv): Camil Petrescu (*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război, Patul lui Procust),* Liviu Rebreanu (*Ciuleandra,***

***Pădurea spânzuraţilor*), Hortensia Papadat-Bengescu, Mihail Sebastian, Anton Holban, Mircea Eliade (*Maitreyi)* ***

4. Romanul experienţei şi al autenticităţii: Camil Petrescu, Mihail Sebastian, Anton Holban, Mircea Eliade *(Maitreyi, Nuntă în cer* etc.), M. Blecher

5. Romanul mitic, iniţiatic: Mihail Sadoveahu *(Baltagul, Creanga de aur* etc.)

6. Realismul estetizant: Mateiu I. Caragiale *(Craii de Curtea-Veche)*

7.* Antiromanul: Urmuz *(Pâlnia şi Stama te)

Notă! Datorită diversităţii sale, fenomenul literar studiat poate fi abordat diferit, dar adecvat temei, având în vedere o tipologie impusă fie de exegeză, fie de legile interne ale respectivului fenomen literar (cu exemplificări din opere studiate).

[1] după Carmen Muşat, *Romanul românesc interbelic*, Ed. Humanitas. Bucureşti, 1998.

DIVERSITATE TEMATICĂ, STILISTICĂ ŞI DE VIZIUNE ÎN POEZIA INTERBELICĂ I. PREZENTARE GENERALĂ

Ca urmare a manifestării simbolismului şi a teoretizării sincronismului de către E. Lovinescu, dar şi datorită unor autori cu o individualitate creatoare puternică, in perioada interbelică poezia dobândeşte „o *conştiinţă de sine şi, deci, o existenţă proprie"* **(Nicolae Manolescu). Modernismul, tradiţionalismul, avangarda sunt orientări culturale care pot sugera experienţele şi varietatea lirismului interbelic.**

Diversitatea tematică, stilistică şi, într-o anumită măsură, de viziune poate fi sesizată în opera fiecăruia dintre „clasicii modernismului", Arghezi, Blaga, Barbu (vezi *Delimitări contextuale* **şi** *Sugestii de redactare).* **O poezie a reprezentărilor cosmice şi a fiorului metafizic scrie Lucian Blaga. Poezia „pură", intelectualizată a lui Ion Barbu, se realizează stilistic şi tematic corespunzător celor trei direcţii: parnasiană, baladic-orientală, ermetică. Traseul discursului liric bacovian, de la simbolismul manierist la tranzitivitate, este chiar drumul poeziei moderne.**

O posibilă ilustrare a diversităţii în poezia interbelică este lirica arghezian㠼 care atinge un număr impresionant de teme: poetul şi poezia (în numeroase arte poetice), condiţia umană şi relaţia cu divinitatea, universul rural, natura, temniţa ca infern, revolta socială, microcosmosul domestic, iubirea (erosul domestic, erosul neînţeles), impunând tema baudelaireană a *urâtului* **şi** *creştinismul în ruină* **(Hugo Friedrich). Tudor Arghezi inovează limbajul poetic, prin schimbări esenţiale la nivel sintactic şi lexical.**

„Dacă modernismul e un mod de a simţi, tradiţionalismul e aproape în întregime un stir **(Nicolae Manolescu). Ion Pillat şi Vasile Voiculescu cultivă teme specifice liricii tradiţionaliste: locurile natale (satul, casa părintească, împrejurimile, biserica, cimitirul), timpul ciclic, aspecte ale vieţii rurale (ceremonii de nuntă şi de**

înmormântare, muncile câmpului), la care se adaugă componenta ortodoxistă specifică lui Vasile Voiculescu. Ca formule poetice (stilistic, prozodic), în creaţiile lor utilizează o suită de tehnici moderniste, dar şi clasice.

Formă extremă a modernismului, care proclamă ruptura totală cu estetica tradiţională, avangarda românească (modernismul programatic) cuprinde o serie de reviste, în care publică poeţi precum: Tristan Tzara, Ilarie Voronca, Stephan Roii, Ion Vinea şi care ilustrează diverse tendinţe: dadafsm, constructivism, suprarealism etc. Manifestele avangardei susţin „<*eliberarea expresiei umane de sub toate formele rigide": „cetitor, deparazitează-ţi creierulT* **(Ilarie Voronca, Saşa Pană). Poezia vieţii urbane, noutăţile tehnicii îi atrag pe contestatarii avangardişti, care folosesc limbajul adecvat: strident neologistic, „apoetic".**

Viziunea artistică se regăseşte în ansamblul operei, în fiecare text liric care poartă pecetea originalităţii autorului şi, condensat, în artele poetice.

ROMANUL ÎN PERIOADA POSTBELICĂ (ÎNAINTE DE 1980)

I. DELIMITĂRI CONTEXTUALE

ROMANUL ÎN PERIOADA POSTBELICĂ

Romanul după al Doilea Război Mondial este marcat de contextul social-politic. Primii ani, ai „obsedantului deceniu" proletcultist, înregistrează producţii ilizibile astăzi, compromise, respectând temele şi convenţiile epice ale momentului, pe linia dogmatică realist-socialistă, sub presiunea unei cenzuri totalitare.

Romanul *Morometii* **de Marin Preda (1955), prima izbândă a genului în deceniul al Vl-lea, care anunţă şi un al doilea volum, deschide seria operelor valoroase ale unei întregi generaţii de romancieri, afirmate în perioada 1960-l980: Nicolae Breban, Fănuş Neagu, Alexandru Ivasiuc, Augustin Buzura, D.R. Popescu, George Bălăiţă, Constantin Ţoiu ş.a. Criticul Eugen Simion realizează, în lucrarea** *Scriitori români de azi***, volumul /, o tipologie a romanului acestor două decenii, care ilustrează fenomenul de continuitate cu modernismul şi cu formele romanului**

interbelic: *realismul psihologic, proza de analiză, eseul romanesc, romanul pitoresc şi baroc, realismul artistic - romanul mitic, proza fantastică, comedia limbajului.*

Grupări literare influente în epocă destramă, prin abordarea parodică, convenţiile modernismului, continuând astfel procesul de europenizare a literaturii române: Şcoala de la Târgovişte (Costache Olăreanu, Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu) şi „optzeciştii" (Mircea Cărtărescu, Gheorghe Crăciun, Mircea Nedelciu, Nicolae Iliescu, Cristian Teodorescu, Ioan Groşan, Ştefan Agopian, Ion Bogdan Lefter).

Proza după 1980 stă sub semnul postmodernismului, curent literar care a cunoscut o puternică autohtonizare prin reprezentanţii Generaţiei '80. După anul 2000, alături de Mircea Cărtărescu, cel mai important scriitor al ultimelor două decenii, îşi fac loc tineri prozatori (Filip Florian, Ion Manolescu, Răzvan Rădulescu), care aduc un suflu epic nou.

II. COMPETENTA DE EVALUAT

• Analiza principalelor componente de structură, de compoziţie şi de limbaj specifice textului narativ (romanul).

• Explicarea relaţiilor dintre opere literare şi contextul cultural în care au apărut acestea.

• Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare studiate.

Cerinţa:

Realizează un eseu în care să prezinţi trăsături ale romanului după al Doilea Război Mondial, prin referire la o operă literară studiată.

. SUGESTII DE REDACTARE *

ELEMENTELE TEXTULUI NARATIV

(1) Aplicaţie realizată pe baza romanului *Bietul Ioanide* de George Călinescu.

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI

S CONTEXTUL OPEREI

George Călinescu a optat pentru romanul clasicist, realist- balzacian de factură obiectivă, ilustrat în *Cartea nunţii* (1933), *Enigma Otiliei* (1938), *Bietul Ioanide* (1953) şi *Scrinul Negru* (1965).

S CONTEXTUL TEORETIC/ CONCEPŢIA AUTORULUI DESPRE ROMAN

Demersul teoretic călinescian, din eseul *Sensul clasi-cismului,* vizează: opţiunea pentru obiectivitate *(„să învăţăm să fim* **imperturbabili** *în toiul însuşi al evenimentelor"),* **înnoirea tematicii romaneşti tradiţionale, studiul caracterelor şi crearea de tipuri** *(„este cazul a se îndrepta spre* **psihologie caracterologică** *şi spre* **umanitatea canonică"), reprezentarea mediului citadin etc.**

Insă în romanul *Bietul Ioanide* va face concesii ideilor enunţate, pentru că va dezvolta drama individului genial şi, de asemenea, va face concesii metodei proustiene.

IPOTEZA.

Romanul *Bietul Ioanide* (1953) aduce, în contextul operei călinesciene, o schimbare de temă, autorul spunând că vrea să arate *„cum trăiesc spiritele academice vremurile furtunoase".* **Deşi este primul roman românesc valoros publicat după al Doilea Război Mondial, el nu impune o formulă nouă, ci păstrează particularităţi ale romanului interbelic.**

Romanul este inspirat din viaţa politică şi socială a anilor 1938-l941, având şi aspect de frescă socială, este scris între anii 1947-l949 şi vede lumina tiparului în 1953. Ca toate romanele lui Călinescu, la apariţie *Bietul Ioanide* produce polemici şi este retras din librării pentru o vreme.

ARGUMENTARE

S SPECIE

Bietul Ioanide **este un roman realist, „doric*, după clasificarea lui Nicolae Manolescu, în care balzacianismul şi proustianismul se întrepătrund şi care** *„trebuind să fie clasic prin atitudinea faţă de realitate, e modern prin decor, care e istoric.*

Nicolae Manolescu, *Arca luiNoe,* Ed. Minerva, Bucureşti, 1980.

S ROMANUL

Romanul este o specie a genului epic în proză, de dimensiuni mai mari decât ale nuvelei, cu acţiune complicată, dezvoltată pe două sau mai multe planuri narative, cu multe personaje, bine individualizate, cu un conflict complex şi cu o mare putere de a reflecta realitatea în toată complexitatea ei.

^TEMA

Romanul surprinde aristocraţia bucureşteană, în perioada interbelică, în momentele ei crepusculare. In acelaşi timp, 0rin personajul principal, arhitectul Ioanide, se actualizează un mit românesc, drama creatorului de geniu. Intr-un plan mai adânc, se profilează viaţa politică, mişcarea legionară, evenimente sociale care au marcat istoria noastră.

S PERSPECZIVĂ NARATIVĂ

Asupra universului romanesc se proiectează perspectiva narativă extradiegetică/ viziunea „dindărăt", ca în romanul

v^ ROMAN DORIC

doric. Naratorul ştie mai mult decât personajele şi cunoaşte atât

trecutul, cât şi prezentul acestora. Momentele naraţiunii sunt dinamice, iar prezentarea faptelor este obiectivă.

„Indiferenţa" auctorială se intersectează, însă, cu „o *viziune comică, parodică, uneori sarcastică*[9]**' , un fel de oglindă în care se privesc personajele şi care subiectivează perspectiva narativă:** *Jn fond, însă, Gaittany, lipsit de imaginaţie şi foarte sugestionabil, luând în serios pe oricine se exprima cu convingere, se invada [...]"; ,Joanide avea acest mod între ceremonios şi brutal de a se purta cu femeile, ştiind să dozeze bine extremele."*

Romanul conţine şi compoziţii narative diverse cum ar fi: jurnalul intim (caietul lui Tudorel), scrisorile, ancheta poliţienească, confesiunea (Hagienuş, Pica; Ioana), monologul interior (certurile imaginare cu Elvira), articole de ziar, care multiplică perspectiva narativă, întăresc autenticitatea şi amintesc de metoda proustiană.

S CONSTRUCŢIA DISCURSULUI NARATIV

Titlul romanului aminteşte de nuvela eminesciană *Sărmanul Dionis***, în care se construia destinul romantic al geniului. Calificativul „bietul" este dat, în roman, de soţia protagonistului şi de Gaittany, amândoi înţelegând prin acest cuvânt superioritatea personajului principal. Titlul conţine şi numele protagonistului, care devine astfel un personaj eponim.**

S TITLUL

Titlul sugerează destinul personajului, fiind în strânsă legătură şi cu o replică a acestuia din capitolul XXVII, volumul al doilea al romanului: „*Ce-a ieşit nu ştiu, mă tem că totul rămâne aşa cum este. Biserica asta severă este pentru mine un fel de Curte-de-Argeş în care am zidit umbra a doi copii. Sunt un meşter Manole dublu. Şi nu mă aruncă nimeni de pe schele, lumea nu e invidioasă de opera pe care am făcut-o. [...] Vine furtuna, nimeni nu se uită în sus."*

Mircea Zaciu, Marian Pap ah agi, Aurel Sasu, *Dicţionarul scriitorilor români,* Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1995.

S CAPITOLE

Romanul are patruzeci şi nouă de capitole, dispuse în două volume: nouăsprezece capitole în primul volum şi treizeci în volumul al doilea. Primul volum se încheie cu dorinţa lui Ioanide de a-şi salva fata, ducând-o la prietenul său Hergot, în strada Tritonilor, iar cel de-al doilea volum cu moartea lui Gonzalv Ionescu.

S PLANURI NARATIVE

Naraţiunea este multiplani, rezultând de aici modernitatea ei: într-un plan, se prezintă viaţţtragică a arhitectului Ioanide şi a familiei sale, formată din soţia Elvira şi cei doi copii, Pica şi Tudorel. In alt plan, este prezentată intelectualitatea universitară, zugrăvită în tonuri comice şi parodice - profesorul Dan Bogdan, veşnicul oponent, care va fi asasinat de legionari, Gonzalv Ionescu, care aşteaptă moartea lui Conţescu pentru a-i lua catedra, Jean Pomponescu, „specialist" în betoane, dirijat în carieră de mamă şi de soţie, Bonifaciu Hagienuş, care comandă un cavou pentru soţia moartă, apoi îl vinde, Saferian Manigomian, colecţionarul voluptuos, femei de alcov, precum Sultana şi Ioana, dar şi femei apuse, ca madam Valsamaky Farfara, care-şi ascunde mâinile descărnate în faţa lui Ioanide şi

ca prinţesa Hangerliu. In al treilea plan, se valorifică evenimente politice, cum ar fi mişcarea legionară, reprezentată de Gavrilcea.

S SECVENŢE NARATIVE

In fiecare plan, sunt secvenţe narative alternând cu pauze descriptive, cu dialoguri şi monologuri reprezentative pentru arta călinesciană: secvenţa uciderii fetei lui Ioanide, din greşeală, de către agenţii Siguranţei, care-l urmăreau pe Gavrilcea, este construită detaliat, obiectiv şi verosimil.

Secvenţa care surprinde demersurile lui Pomponescu de a distruge opera lui Ioanide are aspect uneori grotesc. In această luptă, ministrul netalentat pune toată puterea lui de a construi intrigi şi scenarii.

Succesiunea secvenţelor narative este dată de înlănţuire (cronologia faptelor), dar şi de inserţia unor structuri acronice (descrieri de mediu, schiţe portretistice sau caracterologice, rememorări, monologuri ale personajului principal).

S INCIPIT — FINAL

Incipitul *ex abrupto: „Când Gaittany aminti lui Ioanide că a doua zi urmau să se-ntălnească la cinci, la ceaiul oferit de Saferian Manigomian, Ioanide protestă cu o vehemenţă crescândă*" **introduce în „scenă" pe nonconformistul protagonist dar şi alte personaje, pe care le portretizează ulterior, în manieră balzaciană, cu prilejul ceaiului de la Saferian. Incipitul este simetric cu finalul, de un umor subtil, în care se prezintă moartea neaşteptată a lui Gonzalv Ionescu în locul**

aceleia, aşteptate, a lui Conţescu. Convenţia artistică e sugestiv închisă de autor:

„Merită să citäm în încheiere şi notaţia pe care o făcu Hergot în jurnalul său, puţin după ora unu din noaptea când

doamna Gonzalv Ionescu, bătându-i în geam, îi vesti plângând moartea soţului ei.

«Cerul extrem de senin. Privit steaua polară.»"

s CONSTRUCŢIA SUBIECTULUI

Acţiunea se petrece în Bucureşti, la sfârşitul perioadei interbelice (1938-l941), marcată de ascensiunea mişcării legionare. în acest context, se profilează şi clasa unei intelectualităţi care trăieşte într-o lume a ratării.

s TIMP ŞI SPAŢIU

Subiectul romanului urmăreşte destinul lui Ioanide, un arhitect de geniu, care trăieşte împreună cu familia în case construite de el însuşi. Soţia, Elvira, şi copiii - Pica şi Tudorel, par a duce existenţe paralele. Arhitectul este preocupat de arta sa, gândeşte şi realizează proiecte impunătoare într-o perioadă tulbure din punct de vedere politic, social, dar şi estetic.

* EXPOZIŢIUNEA

/ INTRIGA

Ioanide află că amândoi copiii simpatizează cu mişcarea legionară, despre care la început nici el nu ştie mare lucru. Pica se îndrăgosteşte de unul dintre şefii mişcării, Gavrilcea, iar Tudorel devine camarad.

* DESFĂŞURAREA ACŢIUNII

Mişcările studenţeşti nu-l sperie pe arhitect, le consideră simple copilării. Are discuţii cu Pica şi Tudorel, dar nu află prea multe lucruri. Nici când găseşte la Tudorel dosarul său personal sau când află că acesta a fost sancţionat prin bătaie cu frânghia udă, nu ia nicio măsură. Nu citeşte ziarele şi nu-l interesează politica. Prietenii îl consideră excentric şi nonconformist, iar un primar, fost coleg de liceu, îi încredinţează construirea unei biserici şi a primăriei, trezind invidia lui Pomponescu.

* DEZNODĂ-MÂNTUL

După asasinarea profesorului Dan Bogdan, Tudorel este urmărit şi arestat. Ulterior, ca personajele lui Dostoievski, va fi condamnat la moarte. Pica moare, încercând să-şi salveze iubitul, în cavoul construit chiar de tatăl ei.

s ASPECTE DE FRESCĂ SOCIALĂ/ MENTALITĂŢI

Romanul surprinde, în manieră specifică lui G. Călinescu, aspecte de viaţă cotidiană şi mentalităţi: primarul care se descurcă inteligent cu banii pentru biserică, ministrul corupt, zorii unei mişcări incriminate, tânăra generaţie înşelată de misticismul legionar şi de propovăduirea unor aşa-zise idei noi, intelectualii groteşti gen Gonzalv Ionescu etc. Descrierea străzilor, a clădirilor, a interioarelor, a mâncărurilor, a vestimentaţiei şi a obiceiurilor contribuie la zugrăvirea unor tablouri de epocă: scena ceaiului din casa lui Saferian deschide seria de informaţii despre personaje, întâlnirile la căpătâiul lui Conţescu, primirile în casa ministrului Jean Pomponescu etc.

Din aceste scene, se desprind atitudini şi valori specifice epocii, care poartă însemnele balcanismului interbelic: parvenitismul, lăcomia, corupţia, impostura intelectuală. De

asemenea, se află sub lupa moralizatoare a autorului familia (relaţia dintre părinţi şi copii), relaţiile sociale, instituţiile statului, universitatea, aristocraţia.

S

CONFLICTUL

Conflictul este complex. Conflictul interior este drama geniului care vede idei şi forme estetice perfecte (Butoiescu spune despre biserica lui Ioanide: „-*Este mai limpezită aşa, parcă răsare soarele din ea"),* iar cel exterior reprezintă confruntarea dintre geniu şi lumea insensibilă la frumos sau chiar cu indivizi dubioşi gen Gavrilcea sau Cioarec. t

* PERSONAJELE

Personajul principal al romanului este Ioanide. El dă şi numele operei, fiind prin aceasta un personaj eponim. Prin destinul său de creator nefericit, Ioanide reface mitul meşterului Manole, cum de altfel se autocaracterizează într-o replică dată lui Pomponescu venit, din invidie, să-i vadă biserica.

* MIJLOACE/ PROCEDEE DE CARACTERIZARE

Numeroase sunt elementele de caracterizare directă, făcută de narator, prin care se conturează trăsăturile de caracter ale eroului: cerebralitatea, indiferenţa la mişcarea istoriei, aspiraţia spre nou şi frumos, dar şi cele fizice (are 50 de ani, părul albit etc.). Personajul creşte gradat, prin acumulări, deşi fundamental "nu se schimbă.

Experienţele erotice, ca şi relaţia cu soţia sa surprind spectacolul inteligenţei personajului în faţa nevoii de a descoperi eternul feminin. El se manifestă mereu ca un contemplator al universalului care ignoră fenomenalul, până la moartea copiilor, care-i dezvăluie din plin dragostea paternă.

Relaţiile cu celelalte personaje ca procedeu de caracterizare indirectă evidenţiază un individ problematic, şituat între admiraţia şi invidia celorlajţi, excentric, total detaşat de realitatea imediată, vizionar. Pomponescu cugetă în faţa bisericii construite de arhitect că *,Joanide ridicase biserica având în faţa ochilor oraşul de mâine, fără nicio consideraţie faţă de efemera improvizaţie momentan vizibilă "*

Procedeele de caracterizare indirectă de factură balzaciană: descrierea casei lui Ioanide, a vestimentaţiei, a obiceiului de a locui în casele construite de el vorbesc despre un om orgolios, care iubeşte simplitatea obţinută printr-un efort rafinat.

Personaj genial, Ioanide se defineşte în relaţie cu opera sa. EI va construi *Jocuinţe ieftine"* **pentru oameni mărunţi, dar şi Biserica, numită de Pomponescu „Catedrala neamului". Ca şi în cazul meşterului Manole, care după construire se aruncă de pe biserică şi moare, opera lui devenind autonomă, independentă de creator, şi în cazul lui Ioanide, biserica devine, înainte de a fi terminată şi contrar voinţei arhitectului, locaş de închinăciune pentru camarazii care făceau parte din mişcarea legionară.**

Analiza psihologică este fină şi conferă coerenţă personajului, punând în acord fluxul conştiinţei QM **acela exterior, al faptelor. Monologul interior, cu utilizarea**

neologismelor, contribuie la desăvârşirea personajului, care devine unul modern, „rotund" (l.M. Forster), din punctul de vedere al construcţiei.

T

Celelalte personaje sunt prezentate succint, printr-o trăsătură definitorie şi prin nume. Vocea autorizată a naratorului prezintă întâmplări din viaţa personajului principal, Ioanide, sau din aceea a personajelor secundare - Pica, Tudorel, Elvira, cunoştinţele arhitectului şi/ sau episodice - prinţesa Hangerliu, primarul, Sultana ş.a.

A MODURI DE EXPUNERE

Principalul mod de expunere este naraţiunea, iar descrierea interioarelor, a străzilor, a caselor şi cea portretistică se realizează în manieră balzaciană, cu tehnica detaliului semnificativ:-„O *scurtă topografie a locului nu-i de prisos. Era o încăpere foarte mare şi înaltă de tavanul căreia atârna un gigantic lustru de alamă, autentic, bisericesc, cu douăzeci şi patru de lumini electrice. [...] Pe unii din pereţii cu uşă albă, deasupra unei mensole-altar de marmură, se vedea o excesiv de mare oglindă veneţiană, încadrată într-o ramă îngustă de argint afumat [...]. Mirosea în aer a cafea, dar şi a ceva putred şi descompus***Descrierea iniţială a locuinţei colecţionarului Saferian Manigonian, un armean bogat, este semnificativă pentru pasiunea proprietarului, dar constituie şi cadrul potrivit pentru portretizarea personajelor reunite la ceaiul oferit de gazdă.**

Dialogul dramatizat pune în lumină, de multe ori, caracterul disimulat al personajelor: „*Ca să-şi ascundă setea de a şti ce vorbesc alţii, Pomponescu luă un ton pompos:*

— Ei, şi ce mai spune Hangerliu?

— Pretinde că zilele guvernului sunt numărate.

— Aşa de curând? ironiză Pomponescu, adumbrindu-se totuşi."

Monologul are forme variate de realizare, în vorbire directă: *„— Spunea că are încredere în Gavrilcea. (Ce vrei? Venim mereu la astaj"* **sau în telegrame:** *„Să trăieşti. Depus cererea minister. Te rog urmăreşte hârtia. Gaittany."*

S ARTA NARATIVĂ

Limbajul neologic, mai ales cu împrumuturi din italiană, induce ideea că romanul se adresează unui cititor avizat, iar stilul este profund original, situat între clasic şi modern, îmbinând inflexiunile ludice cu cele grave, serioase.

S REALISM/ CLASICISM/ MODERNISM

Realismul romanului călinescian provine din intenţia autorului de a crea o veritabilă frescă socială a unei perioade tulburi din secolul al XX-lea, cu accent pe spaţiul eterogen al oraşului, dar şi de a-şi valorifica propria experienţă de viaţă: *„toţi eroii dintr-un roman au ceva şi din noi* **[creatorii]". De asemenea, realismul se constată şi la nivelul universului ficţional verosimil, posibil în datele lui de structurare, încât opera este „***un roman al prezentului care tratează despre*

[3] **George Ivaşcu, *Confruntări literare, Profesorul G. Călin eseu despre procesul de creaţie artistică şi propria experienţă scriitoricească,* Ed. Eminescu, Bucureşti, 1986.**

purtarea eroului in societatea noastră, iar actul trecui arată componenţa lui caracterologică şi de clasă **şi la nivelul diegezei al naratorului obiectiv şi omniscient.**

Descrierea în metodă balzaciană aparţine realismului: *‚JS-au recunoscut romancierului, în afară de însuşirea de a* ***ob****serva umanitatea sub latura morală şi a face clasificaţie caracterologică, puterea de a zugrăvi în detaliu un mediu, după metoda aceluiaşi Balzac" .*

Clasicismul formulei epice călinesciene este conturat prin viziunea totalizatoare a creatorului şi prin intenţia critică şi moralizatoare, prin portretele succinte, uneori caricaturale, de factură morală. Tipologia personajelor este, în mare parte, clasicistă, eroii mişcându-se doar într-o lume modernă.

Modernismul discursului epic este creat de o serie de „fragmente documentare'* cum ar fi: procese-verbale, jurnal intim, buletin grafologic, raportul poliţienesc, zodiac, scrisori etc., toate făcând parte *„...din codul epic modern al romanului şi dintr-o recuzită consacrată în momentele post-balzaciene ale genului.*

CONCLUZIA

Romanul *Bietul loanide* **de George Călinescu rămâne un punct de referinţă în istoria literaturii române, într-o perioadă a experienţelor epice eterogene, cum a fost aceea postbelică. Romanul are consistenţă şi poartă amprenta originalităţii scriitorului prin: aspectele tematice prezentate în roman (decăderea aristocraţiei, viaţa universitară a intelectualilor, realitatea socială şi politică a vremii, destinul creatorului de geniu ş.a.), tehnicile modeme şi structurile narative uzitate (cronica, jurnalul, ancheta, analiza psihologică), tehnicile balzaciene folosite In mod critic şi polemic (fresca socială, importanta relaţiilor sociale, a banului, personajele** *Jac concurenţă stării civile***descrierea cu funcţie de caracterizare), perspectivele narative multiple, îmbinând vocea auctorială cu aceea a personajelor, planurile acţiunii intersectate de descrieri şi analize, dramatizarea sau teatralizarea discursului.**

„ Toate romanele lui Călinescu constituie ***moduri de expe****rimentare a romanului*

4 George Ivafcu» op. cit.

5 Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, op. cit.

*** Ion Vftad, *Bietmi tmmmide, un roman ~~km~~rmc* in revista *Tribuna* nr.52 / 1973. [7] Nicotat Manotescu, op. cit.**

(2) **Aplicaţie realizată pe baza romanului** *Moromeţii* **de Marin Preda.**

ELEMENTELE TEXTULUI	STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI
S CONTEXT 4	**Pregătit de proza scurtă din volumul de debut** *întâlnirea din pământuri* **(1948) - nuvelele** *Dimineaţă de iarnă*9 *O adunare liniştită, în ceată* **sau schiţa** *Salcâmul* **- care prefigurează motive, întâmplări şi personaje, primul roman scris de Marin Preda,** *Moromeţii***, este alcătuit din două volume, publicate la doisprezece ani distanţă: în 1955, volumul I, iar în 1967, volumul al II-lea.**
	IPOTEZA
	Deşi modalitatea artistică şi problematica celor două volume diferă, romanul este unitar, deoarece reconstituie imaginea satului românesc într-o perioadă de criză, în preajma celui de-al Doilea Război Mondial (deceniile IV-VI). **Sunt înregistrate transformările vieţii rurale, ale mentalităţilor şi ale instituţiilor, de-a lungul unui sfert de secol, şi se impune o tipologie nouă în proza românească.**
	ARGUMENTARE
S TEME **gospo**	**Romanul prezintă destrămarea - simbolică pentru**
	dăria ţărănească tradiţională - a unei familii de ţărani dintr-un sat din Câmpia Dunării, Siliştea-Gumeşti.
	Titlul *Moromeţii* **aşază tema familiei în centrul romanului, însă evoluţia şi criza familiei sunt simbolice pentru transformările din satul românesc al vremii. Astfel că romanul unei familii este şi** *„un roman al deruralizării satului* **, o frescă a vieţii rurale dinaintea şi de după cel de-al doilea război mondial.**
	O altă temă este criza comunicării, absenţa unei comunicări reale între Ilie Moromete şi familia sa. Tema timpului viclean, nerăbdător *(„timpul nu mai avea răbdare***"), relaţia dintre individ şi istorie nuanţează tema socială. Criticul Eugen Simion consideră drept temă centrală** *„libertatea morală în luptă cu fatalităţile istoriei*
S PERSPECTIVA NARATIVĂ; ROMAN DORIC	**Perspectiva naratorului obiectiv se completează prin aceea a reflectorilor (Ilie Moromete, în volumul I, şi Niculae, în volumul al II-lea), ca şi prin aceea a informatorilor (personaje - martori ai evenimentelor, pe care le relatează ulterior altora, de exemplu, al lui Parizianu despre vizita lui Moromete la băieţi, la Bucureşti). Efectul este limitarea omniscienţei.**

Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe,* voi. I, *Doricul*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1980.

Compoziţia primului volum utilizează tehnica decupajului şi accelerarea gradată a timpului naraţiunii.

Volumul este structurat în trei părţi, cu o acţiune concentrată, care se desfăşoară pe parcursul verii, cu trei ani înaintea izbucnirii celui de-al Doilea Război Mondial. Prima parte, de sâmbătă seara până duminică noaptea, conţine scene care ilustrează monografic viaţa rurală: cina, tăierea salcâmului, întâlnirea duminicală din poiana lui locan, hora ş.a. Partea a doua se derulează pe parcursul a două săptămâni, începând cii plecarea lui Achim cu oile, la Bucureşti. Partea a treia, de la seceriş până la sfârşitul verii, se încheie cu fuga feciorilor.

Cele trei părţi conferă echilibrul compoziţiei. Fiecare parte începe cu o prezentare de ansamblu: masa, prispa şi secerişul. Simetria compoziţională este dată de cele două referiri la tema timpului, în primul şi în ultimul paragraf al volumului. La început, aparent îngăduitor, *„timpul era foarte răbdător cu oamenii; viaţa se scurgea fără conflicte mari",* **pentru ca enunţul din finalul volumului, „***timpul nu mai avea răbdare***să modifice imaginea timpului, care devine necruţător şi intolerant.**

Un triplu conflict va destrăma familia lui Moromete.

Este mai întâi dezacordul dintre tată şi cei trei fii ai săi din prima căsătorie: Paraschiv, Nilă şi Achim, izvorât dintr-o modalitate diferită de a înţelege lumea şi de a-i preţui valorile (pământul - banii).

Cel de-al doilea conflict izbucneşte între Moromete şi Catrina, soţia lui. Moromete vânduse în timpul secetei un pogon din lotul soţiei, promiţându-i, In schimb, trecerea casei pe numele ei, dar amână îndeplinirea promisiunii. Nemulţumită, ea îşi găseşte iniţial refugiul în biserică, dar în al doilea volum, Catrina îl părăseşte pe llie, după ce afli de propunerea tăcută fiilor lui, la Bucureşti.

AI treilea conflict se desfăşoară între Moromete şi sora lui, Guica, care şi-ar fi dorit ca fratele văduv si nu se recăsătorească. In felul acesta, ea ar fi rămas în casa fratelui, si se ocupe de gospodărie şi de creşterea copiilor, pentru a nu rămâne singură la bătrâneţe. Faptul că Moromete se recăsătorise ti aprinsese ura împotriva lui, pţeare o transmite celor trei fii mai mari.

Un alt conflict, secundar, este acela dintre llie Moromete şi fiul cel mic, Niculae. Copilul işi doreşte cu ardoare sâ meargă la şcoală, in timp ce tatăl, care trebuie si plătească taxele, ¡1 ironizează *(jaltă treaba n-avem noi acuma! Ne apucăm să studiem[9]*)* **sau susţine că învăţătura nu aduce nici un** *¡Jbeneftctu".* **Pentru a-şa realiza dorinţa de a studia, băiatul se desprinde treptat de familie. In volumul al doilea, acest conflict trece pe primul plan, pentru ci tatăl şi fiul reprezinţi două mentalităţi**

diferite: *„Jn Morometji, interesantă e problema lui Niculae, căci conflictul dintre el şi Moromete simbolizează conflictul dintre două concepţii despre ţăran.- Tocmai din această cauză, Moromete şi Niculae devin «reflectori»: motivaţiile lor lăuntrice interesează nu numai ca expresie a adaptării sau dezadaptării spontane de o lume, ci şi ca filosofie de existenţă"* .

s

ACŢIUNEA

/ PLANURI NARATIVE

Acţiunea primului volum este structurată pe mai multe planuri narative.

In prim plan se află Morometii, o familie numeroasă, măcinată de nemulţumiri mocnite. Ţăran mijlocaş, Ilie Moromete încearcă să păstreze întreg, cu preţul unui trai modest, pământul familiei sale, pentru a-l transmite apoi băieţilor. Fiii cei mari ai lui Ilie Moromete, Paraschiv, Nilă şi Achim îşi doresc independenţa economică. Ei se simt nedreptăţiţi pentru că, după moartea mamei lor, Ilie Moromete s-a însurat cu altă femeie, Catrina, şi că are încă trei copii: Tita, Ilinca şi Niculae. îndemnaţi de sora lui Ilie, Maria Moromete, poreclită Guica, cei trei băieţi pun la cale un plan distructiv. Ei intenţionează să plece la Bucureşti, fără ştirea familiei, pentru a-şi face un rost. In acest scop, ei vor să ia oile cumpărate printr-un împrumut la bancă şi al căror lapte constituie principala hrană a familiei şi caii, indispensabili pentru munca la câmp. Prin vânzarea oilor şi a cailor, ar obţine un capital pentru a începe viaţa la oraş. Datoria la bancă ne fiind achitată, planul celor trei băieţi urmează a da o grea lovitură familiei. Achim îi propune tatălui să-l lase să plece cu oile la Bucureşti, să le pască în marginea oraşului şi să vândă laptele şi brânza la un preţ mai bun în capitală. Moromete se lasă convins de utilitatea acestui plan, amână achitarea datoriei la bancă şi vinde o parte din lotul familiei pentru a-şi putea plăti impozitul pe pământ (*„foncierea"*). Insă Achim vinde oile la Bucureşti şi aşteaptă venirea fraţilor. După amânările generate de refuzul lui Nilă de a-şi lăsa tatăl singur în preajma secerişului, cei doi fug cu caii şi cu o parte din zestrea surorilor. Moromete este nevoit să vândă din nou o parte din pământ pentru a-şi reface gospodăria, pentru a plăti *foncierea,* rata la bancă şi taxele de şcolarizare ale lui Niculae,»fiul cel mic.

Planurile secundare completează acţiunea romanului, con- ferindu-i caracterul de frescă socială: boala lui Boţoghină, revolta ţăranului sărac Ţugurlan, familia chiaburului Tudor Bălosu, dragostea dintre Polina şi Birică, discuţiile din poiana Iui Iocan, rolul instituţiilor şi al autorităţilor în satul interbelic.

De exemplu, cuplul Polina - Birică reflectă tema iubirii şi a căsătoriei care nu ţine cont de constrângerile sociale.

Nicolae Mano lese u, op. cit.

Căsătoria dintre fiica unui chiabur şi un ţăran sărac se construieşte

polemic la adresa cuplului Ion — Ana, din romanul lui Li viu Rebreanu, după mărturisirea lui Marin Preda intr-un interviu realizat de Florin Mugur: *„..dolina, fata lui Tudor Bălosu, care se mărită cu un băiat sărac şi care are caracter voluntar, care îi impune bărbatului să se lupte cu părinţii ei ca să obţină drepturile ce i se cuvin*

sSECVENŢE NARATIVE

Există în primul volum al romanului *Morometii* **câteva secvenţe narative de mare profunzime.**

s SCENA CINEI

Scena cinei este considerată de Ovid Crohmălniceanu *„prima schiţă a psihologiei Moromeţilor".* **Descrierea cinei se realizează lent, prin acumularea detaliilor. Ceremonialul cinei pare a surprinde un moment din existenţa familiei tradiţionale, condusă de un tată autoritar, dar „semnele" din text dezvăluie adevăratele relaţii dintre membrii familiei. Ilie Moromete pare a domina o familie formată din copii proveniţi din două căsătorii, învrăjbiţi din cauza averii. Aşezarea în junii mesei sugerează evoluţia ulterioară a conflictului, iminenta destrămare a familiei:** *„Cei trei fraţi vitregi Paraschiv, Nilă şi Achim, stăteau spre partea dinafară a tindei, ca şi când ar fi fost gata în orice clipă să se scoale de la masă şi să plece afară. De cealaltă parte a mesei lângă vatră, [...] stătea întotdeauna Catrina Moromete, mama vitregă a celor trei fraţi iar lângă ea îi avea pe ai ei pe Niculae, pe Ilinca* şi pe Tita, copii făcuţi cu Moromete. [...]*

Moromete stătea parcă deasupra tuturor. Locul lui era pragul celei de-a doua odăi de pe care el stăpânea cu privirea pe fiecare. Toţi ceilalţi stăteau umăr lângă umăr, înghesuiţi masa fiind prea mică Moromete n-o mai schimbase de pe vremea primei lui căsătorii deşi numărul copiilor crescuse

s TĂIEREA SALCÂMULUI

O altă secvenţă epică cu valoare simbolică este aceea a tăierii salcâmului.

Ilie Moromete taie salcâmul pentru a achita o parte din datoriile familiei, fără a vinde pământ sau oi: *JSe pare că nimeni nu înţelegea că hotărându-se în sfârşit plecarea lui Achim la Bucureşti însemna că trebuie* **să** *li se facă celor trei pe plac pană la capăt, să nu se mai atingă nimeni de oi şi cum altceva n-aveau ce vinde, salcâmul trebuia tăiat. Mai ciudat era că nici cei trei în cauză nu înţelegeau; încât răspunsul lui Moromete că a tăiat salcâmul ca «să se mire proştii» nu era o batjocură întâmplătoare la adresa fiilor*

Tăierea salcâmului, duminică în zori, în timp ce în cimitir femeile îşi plâng morţii, prefigurează destrămarea familiei, prăbuşirea satului tradiţional, risipirea iluziilor lui Moromete: *„'Grădina, caii, Moromete însuşi arătau bicisnic?*[9]. **Odată distrus arborele sacru,** *axis mundi,* **lumea Moromeţilor îşi pierde sacra- litatea, haosul se instalează treptat.**

s ASPECTE MONOGRAFICE

Scenele în care sunt prezentate aspecte din viaţa colectivităţii se constituie într-o adevărată monografie a satului tradiţional: hora, căluşul, întâlnirile duminicale din poiana lui Iocan, serbarea şcolară, secerişul, treierişul.

Unul dintre cele mai ilustrative episoade pentru viaţa rurală este secerişul. Este înfăţişată într-o manieră originală (prin înregistrarea şi acumularea de detalii ale existenţei familiale ţărăneşti) o realitate arhetipală; mişcările, gesturile, pregătirea şi plecarea la câmp se integrează unui ritual străvechi. Secerişul e trăit în acelaşi fel de întregul sat, într-un ceremonial mitic specific colectivităţii tradiţionale.

s AL DOILEA VOLUM

în volumul al doilea, structurat în cinci părţi, se prezintă viaţa rurală într-o perioadă de un sfert de veac, de la începutul anului 1938, până spre sfârşitul anului 1962. Prin tehnica rezumativă, evenimentele sunt selecţionate, unele fapte şi perioade de timp sunt eliminate (elipsa), timpul naraţiunii cunoaşte reveniri (alternanţa). Acţiunea romanului se concentrează asupra a două momente istorice semnificative: reforma agrară din 1945, cu prefacerile pe care ea le aduce şi transformarea „socialistă" a agriculturii după 1949, percepută ca un fenomen abuziv. O istorie nouă, tulbure şi violentă, transformă radical structurile de viaţă şi de gândire ale ţăranilor. Satul tradiţional intră într-un ireversibil proces de disoluţie.

s CONSTRUCŢIA DISCURSULUI NARATIV

s CONFLICTE

Conflictul dintre tată şi fiii cei mari trece în planul al doilea. Conflictul principal opune mentalitatea tradiţională şi mentalitatea impusă, colectivistă. Personaje-reflector pentru cele două mentalităţi sunt Ilie Moromete *(„cel din urmă ţăran")* **şi fiul său, Niculae. Vechea imagine a lui Ilie Moromete este distrusă, fiind înlocuită de o alta, lipsită de glorie. Autoritatea lui în sat se diminuează, iar unitatea distrusă a familiei nu se reface.**

s CONSTRUCŢIA SUBIECTULUI

Volumul debutează cu o întrebare retorică: *>Jn bine sau în rău se schimbase Moromete?".* **Ceilalţi ţărani îşi schimbă atitudinea faţă de Ilie Moromete. Foştii prieteni au murit sau l-au părăsit, iar cei noi (Matei Dimir, Nae Cismaru, Giugudel, Costache al Joachii) îi par mediocri. Vechile duşmănii se sting. Tudor Bălosu devine** *„Chiar binevoitor faţă de vecinul său".* **Guica murise, fară ca relaţiile cu fratele său să schimbe, iar acesta nu se duce nici la înmormântarea ei.**

Moromete se apucă de negoţ, treburile îi merg bine, câştigă bani frumoşi, dar îl retrage pe Niculae de la şcoală pe motiv că *„nu-i aduce niciun beneficiu".* **Toată energia tatălui se concentrează în încercarea de a-i aduce acasă pe băieţii fugari. De aceea cumpără la loc pământurile vândute odinioară şi pleacă la Bucureşti pentru a-i convinge să revină**

în sat. Paraschiv care lucra acum ca sudor la tramvaie, Nilă, ca portar la un bloc şi Achim care avea un mic magazin de *„Consum*

*alimentar***resping încercarea de reconciliere a tatălui. Mai mult decât atât, aflând de propunerea făcută fiilor, Catrina îl părăseşte şi se duce să locuiască** *„în* **va/e", la Alboaica, fata ei din prima căsătorie. Destrămarea familiei continuă cu moartea lui Nilă în război. Fetelg se căsătoresc, dar soţul Titei, deşi scapă din război, moare într-un accident stupid în sat.**

Paralel cu procesul de disoluţie a familiei Moromete, este prezentată destrămarea satului tradiţional, care devine *„o groapă fără fund, din care nu mai încetau să iasă atăţi necunoscuţi.*

Fiul cel mic, Niculae, *„un antimoromeţian ca filosofie a existenţei,* **reprezintă în roman mentalitatea impusă, colectivistă. Căutându-şi eul, devine adeptul** *„unei noi religii a binelui şi a răului,* **cum crede că este noua dogmă, socialistă. Discuţiile dintre tată şi fiu au semnificaţia unei confruntări între două concepţii de viaţă, între două civilizaţii. Niculae se îndepărtează din ce în ce mai mult de tatăl său. Se înscrie în partidul comunist, este trimis la o şcoală pentru activişti şi se întoarce în sat cu o sarcină de la** *Judeţeană***", să supravegheze buna funcţionare a primelor forme colective de muncă: strângerea cotelor şi predarea lor către stat. Dar se iscă o agitaţie agresivă în timpul căreia un sătean moare înecat în apele râului de la marginea satului. Idealist, se orientează cu dificultate în ţesătura de intrigi pusă la cale de oportuniştii de profesie. Aşa că activistul Niculae Moromete este destituit, se retrage din viaţa politică, îşi continuă studiile şi ajunge mai târziu inginer horticol. Evenimentele din Siliştea-Gumeşti au loc în vara anului 1951, în paralel cu secerişul şi treieratul grâului şi cu şedinţa organizaţiei de partid săteşti, în care este numit preşedinte al Sfatului Popular tânărul ţăran sărac, Vasile al Moaşei.**

Pe de altă parte, Ilie Moromete îşi pierde prestigiul de altădată. Trăieşte o iubire târzie cu Fica, sora mai mică a fostei lui soţii, care a fost toată viaţa îndrăgostită de el. Apoi se implică în viaţa social-politică a satului, sprijinind candidatura lui Ţugurlan în funcţia de preşedinte al Sfatului Popular, pentru ca acesta să tempereze acţiunea de colectivizare.

Ilie Moromete este numii de criticul N. Manolescu *„cel din urmă ţăran***" pentru faptul că, până în ultima clipă, nu acceptă ideea că rostul lui în lume a fost greşit şi că ţăranul trebuie** *^ă dispară'.* **Este ilustrativ, în acest sens, monologul adresat unui personaj imaginar, Bâznae, în timp ce, pe ploaie, Moromete sapă un şanţ în jurul şirei de paie din grădină pentru ca apa să se scurgă, iar în altă parte a satului**

se pun la cale schimbări hotărâtoare pentru destinul ţărănimii: *„Pănă în clipa din urmă omul e dator să ţină la rostul lui, chit că rostul ăsta cine ştie ce s-o alege de el! [...] Că tu vii şi-mi spui că noi suntem ultimii ţărani de pe lume şi că trebuie să dispărem...* *Şi*

de ce crezi că n-ai fi tu ultimul prost de pe lume şi că mai degrabă tu ar trebui să dispari, nu eu?..." [...] „Măcar, zise Moromete mai departe, eu tot am făcut ceva, am crescut şase copii şi le-am ţinut pământul până în momentul de faţă - că n-au vrut să-l muncească, ce să le fac eu, toată viaţa le-am spus şi i-am învăţat - dar pe tine să te vedem dacă eşti în stare cel puţin de-atât! O să fii în stare? Nu să-i îmbraci şi să le dai de mâncare, că asta e lesne, de mâncare îi dai şi unei vite în grajd, dar ce le spui!? Ce-i înveţi, fiindcă unui copil chiar dacă nu-i intră în cap cât e mic, când se face mare îşi aduce aminte. [...] Or să-şi şteargă picioarele pe tine, că n-ai ştiut să faci din ei oameni...".

Monologul este semnificativ în ansamblul romanului. Atitudinea personajului este critică faţă de noua societate, care se întemeiază utopic, pe anularea unei clase sociale, ţărănimea, adică pe distrugerea unei civilizaţii şi a unui cod străvechi de comportament şi înţelepciune.

Moromete se stinge încet, trăindu-şi ultimii ani de viaţă în singurătate şi tăcere. Mai avea slăbiciunea de a umbla prin sat. Ultima oară este adus acasă cu roaba. Căzut la pat, el îşi exprimă crezul de viaţă când îi spune medicului: „*JDomnule... eu totdeauna am dus o viaţă independentă!".*

Romanul se încheie zece ani mai târziu. Niculae a devenit inginer horticol şi este căsătorit cu o fată din sat, Mărioara, fiica lui Adam Fântână, care ajunge şi ea asistentă medicală. La înmormântarea tatălui, Niculae află de la Ilinca, sora lui, că tatăl se stinsese încet, fără a fi suferit de vreo boală. în finalul romanului, tatăl şi fiul se împacă în visul băiatului.

S
PERSONAJE

Ampla frescă a satului românesc (din deceniile IV - VI) surprinde numeroase personaje reprezentative pentru diferite categorii sociale, tipuri umane sau teme înfăţişate şi impune o tipologie nouă.

în centrul romanului stă familia Morometilor, iar axul ei este Ilie Moromete, personaj cu un destin simbolic pentru satul tradiţional.

Personaj exponenţial, prototip al ţăranului patriarhal, al cărui destin exprimă moartea unei lumi, *„cel din urmă ţăran"* reprezintă concepţia tradiţională faţă de pământ şi de familie. Criza satului arhaic se reflectă în conştiinţa acestui personaj confruntai, tragic, cu legile implacabile ale istoriei, cu timpul nerăbdător.

Drama paternităţii se grefează pe contextul social-istoric, care aduce schimbarea ordinii cunoscute a lumii. Banul este noua valoare care o înlocuieşte pe cea tradiţională, pământul, şi în acelaşi timp impune un nou mod de viaţă.

Personaj complex, are o serie de trăsături (spirit contemplativ, sociabil şi comunicativ, disimulat, inteligent şi ironic, fin observator, cu harul de a povesti, un autoiluzionat), care II individualizează între personajele cărţii şi care II fixează ca tip uman aparte: spiritul moromeţian.

în plan personal, confruntarea tragică a individului cu istoria se concretizează în destrămarea familiei la care tatăl asistă neputincios. Ura surorii sale Guica se stinge doar în moarte, iar a soţiei Catrina se transformă în înstrăinare definitivă. îşi pierde feciorii pe rând, cei mari atraşi de himera oraşului, iar cel mic, de visul de a studia, cu toţii abdicând de la condiţia de (Anm.

Paraschiv, Nilă şi Achim, fiii din prima căsătorie, sunt refractari la modul de existenţă oferit de tatăl lor. Ei reprezintă categoria ţăranilor dezrădăcinaţi. în acest sens, emblematică este scena întâlnirii de Ia Bucureşti cu tatăl lor (In volumul al doilea), când comportamentul lor oferă o imagine grotescă a vieţii visate de la oraş.

Fiul cel mic este stăpânit în copilărie de dorinţa de a învăţa carte, iar începând din adolescenţă de ideea de a crea *ţo nouă religie a binelui şi a răului***o nouă dogmă. In volumul al doilea, discuţiile dintre tată şi fiu reprezintă două mentalităţi diferite: mentalitatea tradiţională şi mentalitatea impusă, colectivişti.**

Alte familii, din planurile secundare ale romanului, pun in evidenţă diferite aspecte ale societăţii rurale: revolta ţăranului sărac Ţugurlan, boala lui Boţoghină, caracterul voluntar al fetei de chiabur, Polina, măritată din dragoste cu Birică cel sărac, opţiunile politice diverse (Cocoşilă, locan, Aristide), lăcomia lui I Tudor Bâlosu, începutul mişcării legionare (Victor Bălosu) etc.

S LIMBAJUL PROZEI

NARATIVE

Limbajul prozei narative sc remarcă prin limpezimea, naturaleţea şi precizia stilului, oralitatea, lipsa podoabelor, îmbinarea stilului direct şi indirect, stilul indirect liber, textul şi subtextul ironic.

CONCLUZIE

***Uurumeţii* este un roman al deruralizăru satului. Criza ordinii sociale se reflecţi în criza valorilor morale, în criza unei familii, în criza comunicării.** *,£>in romanul unui destin, Moromeţii devine romanul unei colectivităţi (satul) şi ai unei civilizaţii sancţionate de istorie"*.*

d mu. I bă*
C

Bufcurvfti.
1971

(3) Aplicaţie realizată pe baza romanului *Cel mai iubit dintre pământeni* **de Marin Preda.**

ELEMENTELE TEXTULUI NARATIV

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI

S
CONTEXT

Cel mai iubit dintre pământeni **de Marin Preda este publicat în 1980, cu puţin timp înaintea morţii autorului şi reprezintă** *.probabil cea mai viguroasă şi mai impresionantă frescă a apocalipsei comuniste şi a universului concentraţionar din anii '50*

IPOTEZĂ

/ ROMAN TOTAL

Eugen Simion consideră că romanul *Cel mai iubit dintre pământeni* **este un** *„roman total"*[22]**, iar Nicolae Manolescu opinează că** *„sub raportul temelor şi, într-o mai mică măsură, al formulelor, Cel mai iubit dintre pâmânteni poate fi socotit un roman complet: social, politic, sentimental, ideologic, psihologic, eseistic, senzaţional şi poliţist, frescă a unei lumi şi analiză a unui eşec în dragoste, cronică de familie şi spovedanie a unui învins*

S
TEMATICĂ

ARGUMENTARE

Fiind un roman atât de complex, *Cel mai iubit dintre pământeni***, acoperă o vastă problematică: „***înstrăinarea de părinţi, pierderea religiei, familia, bucuria scrisului, ura ca drog, violenţa relaţiilor sociale, sublimul şi oroarea în iubire, tragedia fară tragic, omul ca jucăria soartei etc***Unele dintre aceste aspecte sunt** *„vechi, altele necunoscute până acum de literatura lui Marin Preda, însă temele, motivele se pierd şi se regăsesc în râul unei istorii vaste."*[23]

^
TITLU

Titlul cărţii,"care se regăseşte în roman într-o declaraţie de dragoste adresată lui Victor Petrini, la telefon, de Suzy Culala *(„Ce mai faci tu, cel mai iubit dintre pământeni?!"),* **una dintre femeile iubite de către personajul-narator,** *„este desigur ironic. Cel mai iubit dintre pământeni se dovedeşte un om pe care destinul sau hazardul îl privează de iubire* **, fiind, de fapt,** *„cel mai lovit dintre pământeni***" (Eugen Negriei).**

* TIPUL DE ROMAN

„Confesiunea lui Victor Petrini cuprinde [...] întreaga lui existenţă. Istoria iubirii pentru Matilda şi Suzy este istoria vieţii

---

[22] **Eugen Negriei,** ***Literatura română sub comunism - Proza*****, Editura Fundaţiei Pro, Bucureşti, 2003.**

[23] **Eugen Simion, op. cit. Nicolae Manolescu,** ***Literatura română postbelică*****, Editura Aula, Braşov, 2001.**

lui sociale. In interiorul romanului de dragoste există şi un roman politic, un roman intelectual, un roman senzaţional (dispariţia misterioasă a Căprioarei, uciderea torţionarului, crima din teleferic), un roman de moravuri (lupta pentru putere in viaţa Uniunii Scriitorilor, moravurile universităţilor, viaţa şi moravurile noii clase politice din deceniul al VII-lea etc.) şi [...] un roman social în care se studiază poziţia claselor şi noilor relaţii dintre indivizi în societate etc. Romanele sunt posible pentru că naraţiunea (confesiunea) nu e liniară, naraţiunea proliferează alte mici naraţiuni ce diversifică, îmbogăţesc şi concurează tema dominantă a cărţii. Puse capăt la capăt, naraţiunile mici prefigurează o veritabilă colecţie de scene din viaţa de provincie în mediul românesc.

S
CONSTRUCŢIA DISCURSULUI NARATIV

Amplul roman este structurat în zece părţi, fiecare dintre ele având un anumit număr de capitole, care cuprind povestea vieţii personajului-narator, Victor Petrini, cu accent pe anii '50 („*<obsedantul deceniu")*.

S
PERSPECTIVA NARATIVA

% întâmplările din roman sunt relatate în cea mai mare parte la persoana I, din perspectiva personajului-narator, Victor Petrini, profesor de filozofie, intelectual, care asemenea eroilor Iui Camil Petrescu îşi problematizează şi îşi analizează cu luciditate existenţa. Aflat pentru a doua oară la închisoare, în aşteptarea judecării procesului, eroul îşi rememorează viaţa în scris *%jfi încearcă să-i înţeleagă erorile"*. Aşa cum observă Nicolae Manolescu, „*<evocarea e dublată de interpretarea faptelor trăite sau numai cunoscute de narator"* Relatarea întâmplărilor din perspectiva unui individ aflat într-o situaţie-limită este o convenţie romanescă utilizată frecvent în literaturi şi ea conferi încă de la început impresia de autenticitate în confesiune. *Jstoria nu este* nici înfrumuseţată, nici inutil coborâtă, cum se întâmplă adesea în cărţile proaste. Istoria este, printr-un efort de analiză, înţeleasă şi înfăţişată din unghiul unui destin uman.[9] (Eugen Simion).**

în capitolele XIU-XVU1 din partea a zecea, rolul naratorului este preluat de prietenul şi avocatul lui Victor Petrini, Ciceo Pop, care povesteşte tot la persoana I, dar din perspectiva martorului, evenimentele prin care trece Petrini: *„...N-a avut puterea să retrăiască decât ceea ce l-a făcut fericii... «Ciceo, mi-a spus, povesteşte tu restul... Gândirea ta de avocat şi de fost judecător, în acest final e mai potrivită»"*. Insă nu Ciceo încheie naraţiunea, ci revine Petrini pentru a da o soluţie dramei In care a intrat Ară voia lui. Paragraful final al romanului este ilustrativ in acest sens: „*Mi-am recitit acest lung manuscris şi dincolo de ceea ce el conţine, m-a uimit barbaria concretului pe larg*

**' bugcn Simion»
op. cit.**

etalat, şi cu plăcere vizibilă şi pe care nu l-am putut ocoli fiind încredinţat că altfel m-aş fi chinuit îndelung, fără să obţin, spiritualmente, eliberarea totală a conştiinţei mele de ceea ce am trăit. Am fost ispitit, o clipă, să-l arunc pe foc. Şi totuşi, mi-am spus, trebuie să-t dau drumul să meargă. Mulţi dintre semenii mei au gândit poate la fel, au jubilat ca şi mine, au suferit şi au fost fericiţi în acelaşi fel. Mitul acesta al fericirii prin iubire, al acestei iubiri descrise aici şi nu al iubirii aproapelui, n-a încetat şi nu va înceta să existe pe pământul nostru, să moară adică şi să renască perpetuu. Şi atât timp cât aceste trepte urcate şi coborâte de mine, vor mai fi urcate şi coborâte de nenumăraţi alţii, această carte va mărturisi oricând: ...dacă dragoste nu e, nimic nu el..."

Aşadar, aşa cum observă Nicolae Manolescu, *„deşi scris în întregime la persoana întâi, Cel mai iubit dintre pământeni conservă în mare formula clasică a retrospectivei ordonate, în care experienţele sunt restituite, nu retrăite într-un prezent proustian al memoriei. Povestirea lui Petrini alternează realismul sumar, publicistic, cu fantezia caricaturală, proza de aventuri cu cea de idei, într-un stil original, accesibil şi inegal (uneori prea de tot elementar pentru un filozof de meserie)."*

S

SUBIECTUL

Subiectul romanului este amplu, putând fi privit din mai multe perspective.

In prim plan se află istoria lui Victor Petrini, care îşi reconstituie şi îşi analizează cu luciditate existenţa. Evenimentele se petrec într-un oraş din Transilvania al cărui nume nu este precizat în roman, dar în care, după opinia criticii literare, ar putea fi recunoscut Clujul, în perioada de după cel de-al doilea război mondial, mai precis, în anii '50-'60. Intelectual, profesor de filozofie, asistent universitar cu strălucite perspective profesionale, aspirând să compună „o *nouă gnoză"* **şi scriind un eseu despre** *Era ticăloşilor*, **personaj ul-narator, Victor Petrini, ajunge să fie încarcerat de două ori: mai întâi dintr-un abuz, din cauza excesului de zel al susţinătorilor regimului comunist (o frază absolut nevinovată, dintr-o scrisoare primită de Petrini de la un fost prieten, Iustin Comănescu, plecat în străinătate şi membru al organizaţiei legionare** *Sumanele negre* **este interpretată greşit de autorităţile comuniste, care cred că Petrini este implicat într-un <pomplot politic), iar a doua oară pentru că, fiind în legitimă apărare, omoară un om, un dipsoman agresiv, soţul femeii iubite, Suzy Culala.**

In aşteptarea judecării celui de-al doilea proces, eroul îşi rememorează viaţa în scris. Experienţele erotice, femeile pe care le-a iubit, redau simbolic tot atâtea ipostaze ale perioadelor so- cial-istorice pe care protagonistul le traversează.

S MATILDA

Tinereţea stă sub semnul erosului. După două relaţii de dragoste eşuate cu Nineta, apoi cu Căprioara, ultima sfârşind în mod tragic, eroul se îndrăgosteşte de Matilda, soţia colegului său, Petrică Nicolau. Căsnicia celor doi aflată oricum într-un punct critic se încheie printr-un divorţ, după care Petrini se căsătoreşte imediat cu Matilda. Deşi este o femeie instruită (are profesia de arhitectă), ea se dovedeşte în timp o fire „*voluntară şi dificilă***o** *.fiinţă abisală, imprevizibilă, jucăria unei forţe obscure***" , care îi va transforma existenţa într-un infern. Victor Petrini şi Matilda au împreună o fiică, pe Silvia. La botezul copilului, după ce soţii hotărâseră să se despartă, Petrini este arestat în mod abuziv. Ajunge la închisoare, la canal şi apoi într-o mină de plumb, unde cunoaşte treptele cele mai de jos ale**

abjecţiei umane. In această mină de plumb este nevoit ca, pentru a supravieţui, să ucidă un gardian. La ieşirea din închisoare este părăsit de Matilda, care se recăsătoreşte cu Mircea, un înalt demnitar.

S SUZY CULALA

Pentru a-şi câştiga existenţa, Petrini lucrează o vreme la serviciul de deratizare publică şi, în cele din urmă, se angajează la întreprinderea *Oraca.* **Aici se îndrăgosteşte de Suzy Culala (opusul Matildei), o femeie tandră, afectuoasă, al cărei caracter nu s-a înăsprit, deşi a trecut prin nenumărate încercări (fiica patronului vestitei fabrici de produse de papetărie** *Culala* **îşi văzuse ambii părinţi întemniţaţi, fusese eliminată din facultate şi muncise ca zidăriţă pe un şantier). Deşi îl iubeşte pe Vicţor Petrini, Suzy îi ascunde acestuia adevăratul ei statut conjugal: este căsătorită cu un inginer dipsoman,* Pencea. în timpul unei excursii la munte, Pencea îl atacă pe erou, în cabina unui teleferic, iar Petrini, pentru a se apăra, îl împinge în mod involuntar pe soţul lui Suzy într-o prăpastie. Pencea moare, iar Petrini este întemniţat pentru a doua oară şi, în aşteptarea procesului** *yvscrie romanul vieţii lui, cu sentimentul că o carte este un fenomen tot atăt de miraculos şi fatal ca şi celelalte fenomene mari ale existenţei: naşterea, moartea... înfrânt in viaţa socială, înfrânt de mai multe ori în iubire, filozoful [...] află în scriitură [...] o bucurie recuperatoare"*[1] **Datorită comportamentului său exemplar, pedeapsa lui Petrini este redusă de la şase la doi ani de detenţie. Eroul se desparte şi de Suzy, lipsa de sinceritate a femeii erodând cuplul. Eş pleacă în Italia, iar Petrini, care primeşte un post de profesor de franceză într-o comună, hotărăşte să-şi dedice viaţa fetiţei lui, Silvia.**

Un episod aparte în roman îl constituie acela al îndepărtării de la catedră a unui mare poet şi filozof român (este vorba de Lucian Blaga) la care asistă Petrini.

S

PERSONAJE

Personajele, chiar dacă în unele cazuri nu reprezintă nişte tipuri, sunt bine individualizate. Astfel, protagonistul şi, în acelaşi timp, personajul-narator al romanului, Victor Petrini, care oferă o perspectivă subiectivă asupra întâmplărilor, reprezintă tipul intelectualului lucid. Asistent universitar, profesor de filozofie, el îşi analizează cu luciditate şi îşi problematizează existenţa. Personajul are capacitatea de a identifica în aventura existenţială aventura conştiinţei, fiind, după cum îi mărturiseşte Matildei: *„omul care îşi asumă totul".* **Conform lui Nicolae Manolescu, Petrini „***are ceva din idealismul şi din cavalerismul etic al eroilor lui Camil Petrescu, decât care este totuşi mai complex. Om de o bună credinţă, onest şi deloc lipsit de curaj, suportă cu stoicism loviturile.' Aşază pe lume o privire pătrunzătoare şi uneori aspră, dar nu se cruţă nici pe sine. Dorinţa cea mai mare care-l animă este aceea de a înţelege. Şi e pătruns de credinţa că se poate obţine fericirea prin iubire. Viaţa nu i-a împlinit dorinţele şi Petrini a eşuat acolo unde ţinea cel mai mult să reuşească: Dar nu pierde credinţa lui dintâi. [...] Eroul este, în felul lui, un ultim dintre drepţi, mânat, cum spune, nu de iubirea aproapelui ca acela din Biblie, dar de eros, ca principiu fundamental al universului." „Omul e o divinitate înlănţuită de puterea condiţiilor*", afirmase Marin Preda, iar din această perspectivă Petrini este un personaj tragic, individul confruntat cu istoria, asemenea altor personaje ale romancierului (de pildă, Ilie Moromete). Fraza finală înscrisă în ampla confesiune a naratorului-personaj** *(„<dacă dragoste nu e, nimic nu e") - o* **parafrază a cuvintelor Sf. Apostol Pavel din Epistola I către Corinteni,** *„JDacă dragoste nu am, nimic nu sunf* **dar fară semnificaţia lor biblică - este sugestivă pentru destinul personajului.**

Matilda şi Suzy, cele două mari iubiri ale lui Petrini reprezintă nişte ipostaze feminine aparte. „.*Matilda este primul caracter puternic al cărţii, greu de definit ca tip de sensibilitate feminină. [...] Matilda este o fiinţă abisală, imprevizibilă, jucăria unei forţe obscure. [...] Femeie instruită (este arhitectă), Matilda cade periodic sub puterea unui rău incontrolabil şi atunci femeia tandră şi atrăgătoare devine de nerecunoscut. "*[24]**Există ceva în personalitatea Matildei din dualitatea Măriei Sineşti, eroina din drama** *Jocul ielelor* **de Camil Petrescu, care, la un moment dat recunoaşte că** *„sunt în mine două fiinţe: una josnică, mărginită şi laşă [...] şi alta care suferă, care plânge... care sângerează pentru toate josniciile celeilalte* **Prin intermediul Matildei, Marin Preda prezintă „o** *formă de feminitate labilă, de o pasionalitate când agresivă, când acaparantă* **(Eugen Simion)**

---

o Eugen Simion, op. cit.

„Suzy intră în categoria femeilor buimace [...], robite de sentiment, cu un caracter greu de identificat. Suzy pare a fi o forţă recuperatoare" **pentru Petrini. „***¡Feminitatea ei se bazează pe o continuă fugă de identitate. Trăieşte mereu în alt registru, inventează disponibilităţi, stări ce fascinează pe filozof Nu e trufaşă şi n-are crize de demnitate, existenţa ei lunecă la suprafaţa evenimentelor, fară mari traume. A trecut, totuşi, prin situaţii grele (eliminată din facultate, a muncit ca zidăriţă, pe un şantier), însă sufletul ei nu s-a înăsprit, fantezia n-a obosit. [...] Suzy ascunde însă adevăratul ei statut conjugal (e căsătorită cu un inginer dipsoman, Pencea) şi lipsa ei de curaj, explicabilă altfel, provoacă un deznodământ grav."*[9]

S STILUL NARATIV

Din punct de vedere stilistic, romanul se caracterizează prin amestecul de registre lingvistice contrastante, ceea ce creează, uneori, efecte comice.

CONCLUZIE

Prin *Cel mai iubit dintre pământeni***, Marin Preda a realizat, aşa cum remarcă Eugen Simion, „r***omanul unei mari conştiinţe. Conştiinţa, întâi, a unui mare prozator care judecă fară părtinire, fară mistificaţie [...] o istorie în care forţele se confruntă în chip dramatic; conştiinţa, apoi, a unui erou care crede în puterea spiritului şi în mitul fericirii prin dragoste."*

Eugen Simion, op. cit.

ROMANUL ÎN PERIOADA POSTBELICĂ (ÎNAINTE DE 1980)

I. CONCEPTUL OPERAŢIONAL

PERSONAJUL PRINCIPAL DINTR-UN ROMAN POSTBELIC

ÎL. COMPETENŢA DE EVALUAT

• Analiza principalelor componente de structură, de compoziţie şi de limbaj specifice textului narativ, pornind de la texte studiate (romanul; construcţia personajelor, modalităţi de caracterizare a personajului, tipuri de personaje).

Cerinţa:

• Scrie un eseu în care să prezinţi particularităţi de construcţie a unui personaj principal dintr-un roman postbelic studiat.

III. SUGESTII DE REDACTARE

ELEMENTELE TEXTULUI NARATIV

Aplicaţia este realizată prin referire la romanul *Morometii* **de Marin Preda.**

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI

[1] Nicolae Manolescu, ***Arca lui NOE*****, voi. I,** ***Doricul*****, Ed. Minerva, Bucureşti, 1980.**

IPOTEZA

S ÎNCADRAREA ÎN TIPOLOGIE

Personajul Ilie Moromete reprezintă un tip de ţăran aparte în literatura română: un spirit reflexiv, contemplativ, inteligent, ironic, din acest motiv 25 fiind numit de critica literară „ţăran- filozof'. Frământările sale despre soarta ţăranilor depinzând de roadele pământului, de vreme şi de Dumnezeu sunt relevante pentru firea lui reflexivă. Personaj exponenţial, al cărui destin exprimă moartea unei lumi, „*cel din urmă ţăran"* reprezintă concepţia tradiţională faţă de pământ şi de familie. Criza satului arhaic se reflectă în conştiinţa acestui personaj confruntat, tragic, cu legile implacabile ale istoriei, cu timpul nerăbdător.

---

is de Marin Preda, *Morometii*, **este alcătuit din două volume, publicate la : în 1955, volumul I, iar în 1967, volumul al II-lea. Deşi înfăţişează epoca de-al Doilea Război Mondial, utilizând tehnici narative diferite, cele două nsamblu unitar, deoarece reconstituie imaginea satului românesc de-a l (deceniile IV-VI) şi se impune o tipologie nouă în proza românească.**

şază tema familiei în centrul romanului, însă evoluţia şi criza unei familii n Câmpia Dunării, Siliştea-Gumeşti, sunt simbolice pentru transformările emii. Astfel că romanul unei familii este şi *„un roman al deruralizării satului*' **, a vremii. Romanul are o problematică mai complexă: criza comunicării, livid şi istorie, iubirea, moartea, parvenirea ş.a.**

bal din roman şi cel mai important personaj al literaturii lui Marin Preda, model pe Tudor Călăraşu, tatăl scriitorului, dupa cum mărturiseşte acesta *toarcere*: *„Scriind, totdeauna am admirat ceva, o creaţie preexistentă, care mi-a a, ci şi maturitatea: eroul preferat, Moromete care a existat în realitate. a fost tatăl*

lescu, op. cit.

S
CONFLICTE

ARGUMENTARE

Mai multe conflicte vor destrăma familia lui Moromete şi vor marca evoluţia personajului: mai întâi, dezacordul cu cei trei fii ai săi din prima căsătorie: Paraschiv, Nilă şi Achim, izvorât dintr-o modalitate diferită de a înţelege lumea; apoi, conflictul pentru pogonul Catrinei, soţia sa, care aduce ruptura definitivă în volumul al doilea; ura pe care i-o poartă sora lui, Maria (Guica), pentru că s-a recăsătorit, spulberându-i astfel speranţele de a avea o bătrâneţe asigurată, ură pe care le-o transmite fiilor celor mari.

Un alt conflict, secundar, este acela dintre Ilie Moromete şi fiul cel mic, Niculae, fiind cauzat de dorinţa fiului de a studia. In volumul al doilea, acest conflict trece pe primul plan, pentru că tatăl şi fiul reprezintă două mentalităţi diferite: *„Jn *Moromeţii, interesantă e problema lui Niculae, căci conflictul dintre el şi Moromete simbolizează conflictul dintre două concepţii despre ţăran. Tocmai din această cauză, Moromete şi Niculae devin «reflectori»: motivaţiile lor lăuntrice interesează nu numai ca expresie a adaptării sau dezadaptării spontane de o lume, ci şi ca filosofie de existenţă"* **.**

/ PERSONAJ - REFLECTO R

Ca personaj-reflector, punctul său de vedere asupra evenimentelor completează observaţiile naratorului omniscient.

/ MIJLOACE ŞI PROCEDEE DE CARACTERIZ ARE

Personajul este caracterizat în mod direct de narator în debutul capitolului al X-lea din primul volum: *„Era cu zece ani mai mare decât Catrina (contingent '911, făcuse războiul) şi acum avea acea vârstă între tinereţe şi bătrâneţe când numai nenorociri sau bucurii mari mai pot schimba firea cuiva".*

Autocaracterizarea realizată în finalul volumului al doilea scoate în evidenţă libertatea individului în ciuda constrângerilor istoriei:„*JDomnule, [...] eu totdeauna am dus o viaţă independentă'.*

Personajul este portretizat în mişcare, prin acumularea , detaliilor. Obiectivitatea observaţiei (prezentarea comportamen-

tului, vorbirea, gestica şi mimica) este dublată de finețea analizei interioare, de prezentarea jocului gândurilor lui Moromete.

Caracterizarea indirectă, ce se desprinde din gesturile, faptele, vorbele, gândurile personajului, acţiunile la care participă, dar şi din relaţiile cu celelalte personaje, evidenţiază trăsăturile lui.

S
TRĂSĂTURI

Ilie Moromete este un om respectat în sat. Are prieteni, pe Cocoşilă şi Dumitru lui Nae, pentru care opinia lui contează, este abonat la ziar. Discuţiile despre politică, în poiana lui Iocan, nu încep decât în prezenţa lui, pentru că el este cel care citeşte ziarele şi interpretează evenimentele. Moromete este sfătos, îi place să discute, iar acest lucru o deranjează pe Catrina, care se revoltă adesea: *„JLovi-o-ar moartea de vorbă de care nu te mai saturi, Ilie! Toată ziua stai de vorbă şi bei tutun".*

Disimularea este trăsătura lui esenţială. Semnificativă în acest sens este comedia pe care o joacă în faţa agenţilor fiscali, care-i stricaseră plăcuta discuţie de duminică. Intrând în curte, trece pe lângă cei doi agenţi ca şi cum aceştia ar fi invizibili, strigă la Catrina, despre care ştie că se află la biserică şi la un Paraschiv inexistent Le spune apoi că nu are bani, le cere o ţigară şi numai după ce agenţii sunt gata să-i ridice lucrurile din casă, Moromete se hotărăşte să scoată banii: *„De ce nu vrei să înţelegi că n-am? Ia ici o mie de lei, şi mai încolo aşa, mai discutăm noi! Ce crezi că noifatăm bani?".*

Ironia, puterea de a face haz de necaz reprezintă o altă trăsătură esenţială a lui Ilie Moromete, iar exemple în acest sens sunt numeroase. Lui Niculae care întârzia să vină la masă îi spune la un moment dat: *„Te duseşi în grădină să te odihneşti că până acum stătuşi!"* **Lui Nilă i se adresează la fel de sarcastic, atunci când acesta îl întreabă de ce taie salcâmul:** *„Ca să se mire proştiiF.*

Spirit contemplativ, inteligent şi ironic, Moromete priveşte existenţa cu detaşare, ca pe un miracol de contemplat, pentru că îşi dă seama că *„insul care e numai activ îşi consumă viaţa şi nu înţelege nimic din ea, pentru că devine robul acţiuni?',* **De pe stănoaga podiştei sau de pe prispa casei, Moromete priveşte lumea cu un ochi pătrunzător; în întâmplările cele mai simple el descoperă ceva deosebit, o notă înveselitoare, o luiîiină care pentru ceilalţi nu se aprinde. Călătorind la munte ca să vândă cereale, Moromete povesteşte la întoarcere nişte fapte extraordinare. Insoţindu-l mai târziu pe tatăl său într-o călătorie asemănătoare, Niculae rămâne dezamăgit: întâmplările sunt banale, oamenii lipsiţi de farmec, munteanca tânără care-l tulburase pe tatăl său i se pare o**

ţărancă oarecare, prin nimic deosebită de o femeie din Siliştea-Gumeşti: *„Tatăl* **- notează naratorul -** *avea ciudatul dar de a vedea lucruri care lor le scăpau, pe care ei nu le vede.au".*

Atitudinea faţă de pământ şi aceea faţă de bani este legată de acest dar al contemplaţiei. Spre deosebire de ţăranul lui Rebreanu, dornic de a dobândi pământul care înseamnă demnitate socială şi umană, Morom£te trebuie doar să-l păstreze. Pământul îi dă posibilitatea de a fi independent şi libertatea de a se gândi şi la altceva decât la ceea ce poate să aducă ziua de mâine. Pământul este făcut să dea produse, iar produsele să hrănească pe membrii familiei şi să acopere cheltuielile casei.

Lui Moromete nu-i place negustoria, iar în bani vede adversarii iluziei că poate păstra modul tradiţional de viaţă, fundamentat pe munca pământului familiei: *„Una din iluziile acestui erou este că lumea ar putea trăi fără bani, iar poziţia asta e a ţăranului patriarhat'* **. De aici şi conflictul cu fiii cei mari, care au o dorinţă nemăsurată de câştig şi care cred că tatăl nu face nimic toată ziua, îşi pierde timpul stând de vorbă cu prietenii lui, Cocoşilă şi Dumitru lui Nae, în loc să meargă la munte*şi să speculeze grâul.**

S RELAŢII CU ALTE PERSONAJE

Cu toate acestea, Moromete are iluzia că poate comunica în familia lui, că nevasta şi copiii îl înţeleg, că gesturile şi frământările lui îşi găsesc ecou şi în sufletul lor, că nu trebuie să le dea explicaţii spre a nu-şi ştirbi autoritatea. Deşi îşi iubeşte copiii şi le vrea binele, îşi cenzurează orice manifestare faţă de ei. Ilustrativă, în acest sens, este scena serbării şcolare la care Niculae ia premiul întâi, deşi tatăl, neinformat, se aştepta să rămână repetent. Stinghereala copilului, criza de friguri care îl cuprinde în timp ce încerca să spună o poezie, toate acestea îi produc lui Moromete o emoţie puternică, iar gesturile de mângâiere sunt schiţate cu multă stângăcie. Lipsa unei reale comunicări cu familia reprezintă cauza dramei lui Moromete.

Refractari la modul de existenţă oferit de tatăl lor, Paraschiv, Nilă şi Achim trăiesc cu iluzia că s-ar putea realiza independent. Când află că fiii lui sunt hotărâţi să-l părăsească, Moromete trece printr-un zbucium lăuntric ce îşi pune amprenta asupra chipului său: *',,Faţa i se ascuţise şi se înnegrise, iar în cele câteva minute parcă se subţiase".* **Ţăranul rămâne însă lucid şi ironic în discuţia pe care o are cu Scămosu, consăteanul care îi aduce la cunoştinţă planul fiilor săi:** *băieţii mei, Scămosule, sunt bolnavi... Să fugă de acasă! De ce asta? Nu i-am lăsat eu să facă ce vor? Absolută, absolută libertate le-am lăsat! Dacă veneau şi-mi spuneau: «Mă, noi vrem să fugim de acasă», crezi că i-aş fi împiedicat eu, Scămosule? «De ce să fugiţi, frăţioare? le-aş fi spus. încet nu puteţi să mergeţi?»".*

/ DRAMA PATERNITĂT!!

Drama paternităţii se grefează pe contextul social-isto- ric, care aduce schimbarea ordinii cunoscute a lumii. Banul este

Nicolae Manolescu, op. cit.

noua valoare care o înlocuieşte pe cea tradiţională, pământul, şi în acelaşi timp impune un nou mod de viaţă. Agresiunea istoriei spulberă iluziile personajului: unitatea familiei, libertatea morală a individului. Risipirea familiei duce la prăbuşirea morală a tatălui.

Modificarea vieţii interioare este marcată de *glasuri.* **Glasul Iui Moromete devine „***tulbure şi însingurat" momentul în care începi declinul personajului. Până atunci el (inuse piept perceptorului, jandarmului, lui Tudor Bâlosu, trăise senin cu un sentiment înalt al independenţei. Spargerea familiei duce la prăbuşirea lui morală. Lumina pe care Mororhete o descoperea în întâmplările şi faptele vieţii se stinge, liniştea îl părăseşte şi fără linişte, existenţa nu mai este o încântare, ci o povară .*

Momentul culminant al acestei crize este meditaţia de la hotarul lotului de pământ. Criticul Eugen Simion observă că *„Marin Preda îşi pune eroul în condiţiile în care personajul lui Rebreanu săvârşea un gest mistic sărutând bulgării de pământ. Moromete nu mai face niciun gest simbolic. închis în lumea gândurilor, el supune unei judecăţi aspre lumea nevăzută care i-a sălbăticit copiii şi l-a silit pe el însuşi să iasă din cercul de bucurii în care trăise. Drama nu este de ordin economic, ci moral. Durerea lui Moromete vine întâi, ^dintr-un simţ al paternităţii rănite. Nu faptul de a-şi pierde o parte din lot îl , întunecă, ci ideea de a-şi pierde fiii şi liniştea care-l face să privească existenţa ca pe un spectacol superior. Gândul prăbuşirii unei ordini durabile este primit cu o tristeţe rece. înstrăinarea de starea de inocenţă în care trăise îi pare mai rea decât moartea: «Am făcut tot ce trebuia [...], le-am dat tot ce era, la toţi, fiecăruia ce-a vrut... Ce mai trebuia să fac şi n-am făcut? Ce mai era de făcut şi m-am dat la o parte şi n-am avut grijă? Mi-au spus ei mie ceva să le dau şi nu le-am dat? A cerut cineva ceva de la mine şi eu am spus nu? Mi-a arătat mie cineva un drum mai bun pentru ei pe care eu să-l fi ocolit fiindcă aşa am vrut eu? S-au luat după lume, nu s-au luat după mine! Şi dacă lumea e aşa cum zic ei şi nu e aşa cum zic eu, ce mai rămâne de făcut?! N-au decât să se scufunde! întâi lumea şi pe urmă şi ei cu ea»".*

In confruntarea finală, stăpânirea de sine este arma lui Moromete, care speră până în ultima clipă că îşi poate întoarce fiii de pe calea greşită. După revolta lor făţişă, într-o izbucnire teribilă, Moromete aplică inutil o corecţie băieţilor, pe care îi bate cu parul. în lipsa tatălui, ei sparg lada de zestre a fetelor, iau banii şi covoarele şi fug cu caii.

ugen Simion, ***Scriitori români de azi*****, I, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1978.**

Ca efect al acestei lovituri năprasnice în speranţele lui, Moromete devine „*îndepărtat şi nepăsător***", se retrage. în**

sine, îşi pierde plăcerea de a vorbi, sociabilitatea, fantezia, ironia. Socialul ucide spiritul'creator: *„J)ar cu toată aparenta sa nepăsare, Moromete nu mai fu văzut stând ceasuri întregi pe prispă sau la drum pe stănoagă. Nici nu mai fu auzit răspunzând cu multe cuvinte la salut. Nu mai fu auzit povestind. Din Moromete cunoscut de teilalţi rămase doar capul lui de humă arsă, făcut odată de Din Vasilescu şi care acum privea însingurat de pe poliţa fierăriei lui Iocan la adunările care încă mai aveau loc în poiană".*

In volumul al doilea, Ilie Moromete intră într-o zonă de umbră. îşi pierde prestigiul de altădată, autoritatea lui în sat se diminuează, familia nu-l mai ascultă, vechii prieteni au murit sau l-au părăsit, iar cei noi i se par mediocri, incapabili să poarte o discuţie inteligentă. Cel mai bine este surprinsă schimbarea lui Moromete, de fiul său, Niculae: *„îl vezi cum îi ia altul vorba din gură fară niciun respect şi el lasă fruntea în jos şi nu mai zice nimic. De ce? Aici s-a întâmplat ceva şi nimeni n-o să ştie vreodată ce-a fost cu el, poate doar mama, dar eu nu cred!".*

în ciuda transformărilor sociale la care asistă, Ilie Moromete nu acceptă ideea că rostul lui în lume a fost greşit şi că ţăranul trebuie „să dispară". în monologul de la şira de paie, el compară cele două ordini ale lumii, cea veche şi cea nouă, de pe poziţia *„celui din urmă ţăran",* **reprezentant al unui cod etic şi al unei filozofii condamnate la dispariţie de timpul implacabil:** *„Până în clipa din urmă omul e dator să ţină la rostul lui, chit că rostul ăsta cine ştie ce s-o alege de el?\ „Eroul îşi înţelege finalmente drama, ceea ce face din el un personaj superior"* **(Mihai Ungheanu).**

Moartea lui Moromete în finalul romanului simbolizează stingerea unei lumi, a satului tradiţional. Ultima replică a personajului exprimă crezul său de viaţă, libertatea morală: *„Domnule... eu totdeauna am dus o viaţă independentS*

CONCLUZIE

Personajul principal din romanul *Morometii* **reprezintă un tip aparte de ţăran în literatura română, cu o serie de calităţi care îl fac memorabil. Dimensiunea tragică a personajului confruntat cu istoria (motivul literar al timpului viclean) se proiectează pe două coordonate fundamentale: „cel din urmă ţăran" asistă neputincios la destrămarea „rostului" său, a satului tradiţional, cu valorile lui, iar tatăl nu poate opri înstrăinarea propriilor copii şi destrămarea**

familiei Moromeţilor. Destinul său este simbolic pentru lumea pe care o reprezintă.

i

ROMANUL ÎN PERIOADA POSTBELICĂ (DUPĂ 1980)

I. DELIMITĂRI CONTEXTUALE

Generaţia '80 cuprinde scriitori formaţi în jurul cenaclurilor universitare de la Bucureşti („Cenaclul de luni" condus de criticul Nicolae Manolescu, „Junimea" condus de criticul Ovid S. Crohmălniceanu, „Universitas" condus de criticul Mircea Martin) şi al revistelor studenţeşti *(Amfiteatru* **şi** *Convingeri comuniste* **de la Bucureşti,** *Echinox* **de la Cluj,** *Dialog* **şi** *Opinia studenţească* **de la Iaşi etc.). Generaţia '80 apare pe fondul unei acute crize a adevărului, manifestă ostentativ refuzul compromisului, al minciunii politice şi al canonului cultural impus de ideologia şi propaganda comunistă şi promovează un** *realism al atitudinii faţă de reaT* **(cf. Mircea Nedelciu), având ca efect** *„radicalizarea mentalităţii artistice şi politice din deceniul nouă*[99]. **Scriitorii optzecişti constituie, după perioada interbelică, a doua generaţie cu vocaţie şi conştiinţă teoretică din literatura noastră. înzestraţi cu talent şi cunoscând evoluţia teoriilor literare în plan mondial, au determinat depăşirea temelor şi a formulelor artistice ale deceniilor anterioare, impunând o schimbare fundamentală la nivelul producerii şi al receptării textului literar la noi.**

Proza Generaţiei [9]80 (Mircea Cărtărescu, Gheorghe Crăciun, Mircea Nedelciu, Nicolae Uiescu, Cristian Teodorescu, loan Groşan, Ştefan Agopian, Ion Bogdan Lefter ş.a.) se circumscrie postmodernismului.

Mircea Martin, *Un postmodernism neţărmurit***, in revista** *România literară,* **19%:**

„Toate marile curente literare şi artistice au angajat polemici cu tradiţia. [...] Postmodernismul e prima mişcare in cadrul căreia nu se adoptă o strategie polemică faţă

de tradiţie, întregul repertoriu al acesteia din urmă fiind reconsiderat spre a fi utilizat, pus în valoare. chiar dacă adesea din perspectivă ironică ori ludică."

II. COMPETENŢA DE EVALUAT

• Analiza principalelor componente de structură, de compoziţie şi de limbaj specifice textului narativ (romanul).

• Explicarea relaţiilor dintre opera literară studiată şi contextul cultural in care a apărut aceasta.

Cerinţe posibile:

• Realizează un eseu în care să prezinţi particularităţi ale romanului postbelic (scris după 1980), prin referire la o operă studiată.

• Realizează un eseu în care să argumentezi prezenţa unor trăsături postmoderniste într-o proză narativă studiată.

SUGESTII DE REDACTARE

ELEMENTELE TEXTULUI NARATIV / CONTEXT

Aplicaţie realizată pe baza romanului *Zmeura de câmpie* de Mircea Nedelciu.

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI

Mircea Nedelciu este liderul incontestabil al prozatorilor Generaţiei '80, unul dintre cei mai valoroşi prozatori postmo- demi din literatura română. Elementul comun operei lui Mircea Nedelciu, de la declaraţiile teoretice din interviuri, articole, până la proza scurtă şi romane, este rolul activ atribuit cititorului: *Nedelciu acordă, într-adevăr, o mare atenţie receptării textului literar. Pentru el este adevărată aserţiunea postmo- dernă că în literatura de azi, în triada autor-operă-receptor, accentul se deplasează pe relaţia între ultimii doi termeni. Cititorul devine, în această perspectivă, un adevărat personaj al textului*

Romanul *Zmeura de câmpie***, „***în care se concentrează toate descoperirile şi abilităţile textualismiduf* **poate da „o** *idee despre preocupările prozei româneşti din anii '80"* .

S ÎNCADRAREA ÎN CURENT LITERAR

IPOTEZĂ

Z/heura de câmpie **(1984) este unul dintre primele noastre romane postmoderne. Aspectul polimorf, experimental, fragmentarea, perspectiva multiplă care afectează coerenţa povestirii au ca scop menţinerea lectorului în text, cu promisiunea descoperirii în final a secretului. Atras în text de căutarea misterului legat de originea unor orfani crescuţi la casa de copii în anii de după război, cititorul ddscoperă „mecanismul" lecturii (metaromanul).**

ARGUMENTARE

S TEMÀ

Căutarea identităţii este tema care uneşte destinele personajelor Zare Popescu, Radu A. Grinţu şi Gelu Popescu, copii

1Mircea Cârtâroscu, *Postmodernismul românesc*, **Ed. Humanitas, Bucureşti, ,1999.**

2 Eugen Simion, ***Scriitori români de azi*****, IV, Ed. Cartea Românească, Bucureşti.**

pierduţi de părinţi în epoca tulbure de după război, crescuţi în orfelinat. La modul simbolic, lumea postbelică este o lume „orfană", care îşi caută identitatea. O altă temă este incomunicarea între generaţii, pentru că între tinerii din anii 70 şi părinţii lor este o ruptură, o pată albă în memoria fiilor pierduţi: „*Tinereţea şi vârsta matură a omului care ţi-a fost tată (îţi este!), trebuie să fi existat acest om, s-au petrecut într-un timp de neînţeles. Niciun criteriu nu mai este acelaşi. Semnele acelui om, dacă le-ai găsi, ar fi imposibil de interpretat, reacţiile lui la întâmplările propriei vieţi vor rămâne pentru tine învăluite în mister".*

Căutarea originilor, tema fiului pierdut (din drama populară), fenomenul ştergerii memoriei în context politic (,^Delaţiunea are un rol istorici" întreabă Grinţu) şi anamneza, imposibilitatea comunicării între generaţii, raportul dintre individ şi istorie („Afa *ce oameni..., ce perioadă ciudatăV*[9] **atrage atenţia Zare) sunt însoţite de tema povestirii şi a povestitorului (ca în scena antologică a povestitorilor de la cazanul de ţuică, dar şi pe parcursul întâmplărilor, când apar diverşi povestitori cu diferite stiluri narative, care-i caracterizează: *„Omul e stiluH*"). Nu lipseşte nici tema iubirii, dar este dezvoltată ca melodramă parodiată şi „dezintegrată", cu final suspendat.**

Căutându-şi originile, documentându-se, Radu A. Grinţu compune un scenariu de film, iar Gelu Popescu scrie o carte, aşadar asistăm la naşterea de la sine a unei cărţi, prin relevarea procesului elaborării ei (metaroman).

S TITLU

Titlul romanului *Zmeura de câmpie* **este reluat ca titlu al capitolelor F. şi I., ultimul în limba latină -** *rubus Idaeus.* **Cu imaginea tufei de zmeură se deschide romanul, ca primă amintire din viaţa lui Zare Popescu, iar pe parcurs zmeura apare ca laitmotiv. Zmeura este o plantă de munte, iar prezenţa ei într-o grădină de la câmpie este un fapt curios, aparte, care particularizează spaţiul-matrice al celor trei tineri fără identitate socială, satul Burleşti. Zmeura din grădina fostului învăţător simbolizează copilăria pierdută,** *„imaginea cu care începe lumea".* **Ea trezeşte amintirea, anamneza, ceea ce contrazice subtitlul** *roman împotriva memoriei.*

S TRĂSĂTURI ALE ROMANULUI POSTMODERN

In *Zmeura de câmpie***, miza este ilustrarea trăsăturilor romanului postmodern, la toate nivelurile construcţiei epice, iar epicul propriu-zis, „povestea" orfanilor, apare doar ca un pretext.**

Convenţia narativă a verosimilităţii din vechiul roman

» »

S METAROMANUL

realist, care apărea ca un ansamblu unitar şi coerent şi ascundea cititorului tehnicile de construcţie, este dezintegrată, parcă pentru a ilustra lumea la care se raportează, o lume lipsită dQ *„latura integratoare***". Metaromanul aduce dezvăluirea mecanismelor de producere a textului, uneori prin comentariul ironic al naratorului (de exemplu:** *„JVu s-ar putea afirma, din perspectivă*

auctorială, că Zare e un tip care se abţine de la alcool."; „Nu-i nimic dacă cititorul e derutat. Asta ajută la înţelegerea mesajului").

S PERSPECTIVĂ NARATIVĂ

O altă trăsătură a romanului postmodern este atomizarea subiectului (dispersarea lui în obiectele cu care se vine în contact prin intermediul privirii, fragmentarea, „dezordinea") şi a perspectivei narative (pluralismul vocilor narative, simultaneitatea perspectivei exterioare şi interioare etc.).

Mircea Nedelciu combină într-un text coerent diferite perspective narative (naraţiune la persoana I, a Il-a, a IlI-a; viziunea „dindărăt", „împreună cu", „din afară"; *homodiegeză, autodiegeză, heterodiegeză).* **Naraţiunea la persoana a IlI-a leagă diferitele povestiri la persoana I, „documente cât de cât autentice" oferite de diferiţi naratori, martori ai trecutului mai îndepărtat (războiul) sau mai apropiat (anii ' 50), ori martori ai prezentului (anii '70). Relatarea investigaţiilor lui Gelu Popescu, „spion" al prozatorului, este realizată la persoana a II-a. Omniscienţa narativă este înlocuită cu competenţa narativă a lectorului.**

S TEHNICI NARATIVE

Estetica postmodernă aduce în roman deplasarea interesului de la epic, ca reacţie împotriva ideii de cauzalitate, către lumea care ia naştere prin intermediul cuvintelor, aşadar către instantaneitate, prin suspendarea temporalităţii. Este „<*o estetică a discontinuităţii care transformă lectura într-o veritabilă aventură a căutării epicului'*[26].

V CONSTRUCŢIA DISCURSULUI NARATIV

Conceput ca un dicţionar de obiecte (de la *arac* **la** *zaţ* **cu capitole orânduite alfabetic (ceea ce evidenţiază şi formal naşterea unei cărţi, care se elaborează didactic, „de la A la Z"), fără a se supune cronologiei, cuprinde aproape toate formele de discurs epic, unele utilizate şi în proza scurtă a autorului:** *„iconfesiunea, jurnalul (caietul de regie al lui Radu A. Grinţu), romanul epistolar, extrase din scrieri istorice şi din opere de ficţiuni, relatări obiective, auctoriale, eseu autoreferenţial (cartea se încheie cu studiul „ Este Zare Popescu un personaj în romanul Zmeura de câmpie?"), dosar de documente, mai multe perspective asupra aceluiaşi eveniment sau personaj, discursul naratorului şi discursul autorului (în pagină şi, mai rar, în subsolul paginii), discursuri din afara scenariului romanesc (numeroasele şi savuroasele înregistrări făcute în autobuz, în tren, într-un restaurant etc.)*[9] .

S CONSTRUCŢIA SUBIECTULUI

în *Zmeura de câmpie*, subiectul se lasă mai greu reconstituit din fragmente, coincidenţe şi întâmplări care ţin uneori de senzaţional.

---

ui românesc postmodern şi alte ficţiuni teoretice

Incipitul plasează naraţiunea sub semnul povestirii şi al amintirii: *Jşi mai amintea de curtea unei case la ţară, o curte uriaşă, un maidan aproape. Vara, bălăriile o podideau şi o transformau într-o pădure de nepătruns (totul redus la scară, fireşte, dar şi el era mic pe atunci)..".*

Zare Popescu şi Radu A. Grintu se cunosc întâmplător în

0

armată, în 1973. Aflaţi la trageri, Zare Popescu îi povesteşte camaradului prima sa amintire, dintr-o copilărie îndepărtată. In curtea uriaşă a unei case de la ţară, vara, un copil se ascunde într-o tufă de zmeură şi ascultă vocea plângăcioasă a altui copil care îl caută. Această amintire este *singurul document cât de cât autentic*" **din viaţa lui Zare Popescu. Pentru Grinţu, care doreşte să devină regizor de film, această amintire constituie primul cadru al scenariului cinematografic imaginat pe parcursul romanului.**

S

PERSONAJE

Căutarea identităţii este tema care uneşte destinele personajelor Zare Popescu, Radu A. Grinţu şi Gelu Popescu, copii pierduţi de părinţi în epoca tulbure de după război, crescuţi în orfelinat, lipsiţi de identitate într-o lume în care s-au amestecat nu numai registrele stării civile, ci şi valorile morale.

Originea necunoscută şi complexul de orfan se concretizează în modalităţi diferite ale reconstrucţiei biografice: etimologie, cinematografie, genealogie.

Zare 'Popescu este pasionat de etimologii (face o arheologie a sensurilor) şi de istorie, pe care o judecă în. funcţie de numele obiectelor. Teoria lui, elaborată cu mijloace de autodidact, arată că istoria este alcătuită din oameni, obiecte, nume şi poveşti, iar a descoperi trecutul înseamnă a descoperi relaţiile dintre aceste patru elemente. Deşi din cauza acestei teorii este respins la Facultatea de Istorie, ea ocazionează corespondenţa cu fostul său profesor de istorie, Valedulcqan, şi discuţiile cu Grinţu.

Radu A. Grinţu, camaradul şi prietenul său, absolvent al Facultăţii de Litere, dar având diverse ocupaţii (pedagog, ghid ONT) înainte de a profesa într-un sat de câmpie, are şi el nostalgia altei cariere. Şi-a dorit să devină regizor de film, iar căutarea identităţii se realizează prin înregistrarea obiectelor, a oamenilor, a întâmplărilor din viaţa sa, într-un scenariu cinematografic imaginar. întreg romanul poate fi socotit o ficţiune a personajului Radu A. Grinţu, ambiguitate cultivată subtil de scriitor..

Gelu Popescu, mezinul, este colegul mai mic al lui Zare la Casa de copii şcolari din Sinaia şi elev la Liceul de Mecanică Fină, unde Grinţu este pedagog. El nu se refugiază în imaginaţie precum ceilalţi doi, ci porneşte pe cont propriu „o anchetă genealogică". „Spion" al prozatorului, ascultă povestea unui fiost învăţător, Popescu, din comuna Burleşti, apoi a altui bătrân, Anton Grinţu, ca şi a altor povestitori întâlniţi întâmplător, face

un raport pe care ¡1 dezvăluie abia la final. Interesat de cercetările lui Gelu este Grinţu, faţă de care mezinul apelează la tehnica amânării pentru a-l obliga să se implice în propria istorie: *Jl va pedepsi ţpentru asta. Îşi va amâna într-atâta povestirea. o va fragmenta şi o va pune în dubiu, până când celalalt va pleca şi el pe teren să dezlege firele***Aceasta este şi strategia autorului faţă de cititor.**

Gelu Popescu consemnează rezultatele anchetei sale, într-un „raport complet" (în capitolul T.), o pastişă după primul document in limba română care s-a păstrat, *Scrisoarea lui Neacşu din Câmpulung* **(1521), cu elemente ale stilului administrativ actual (proces-verbal). El află că cei trei tineri nu sunt rude de sânge, iar între părinţii lui Zare şi Grinţu au existat legături de duşmănie şi delaţiune. Cei doi copii au trăit un timp in casa învăţătorului Popescu, vocea plângăcioasă din prima amintire a lui Zare aparţinând lui Grinţu, care se credea fratele lui mai mare. Insă Gelu nu află nimic despre propriul trecut, iar lipsa acestor** *„semne, urme ale unor oameni care bănuia el că-i fuseseră părinţC* **îl transformă într-un narator necreditabil, iar ca personaj, consideră că a nu-şi fi cunoscut părinţii este o** *„infirmitate***fiind şi el, prin descendenţa din oameni cu destine marcate de război, „***un mutilat de război".*

/are Popescu refuză să-şi caute tatăl pentru că, necunoscând vremurile tinereţii* acestuia, *„nu ar putea interpreta reacţiile lui la întâmplările propriei vieţi",* **dar decide că îl vrea ca frate pe Gelu Popescu, deşi acesta îşi pune chiar numele sub semnul întrebării:** *„poate că nici nu mă cheamă Popescu".* **Clişeu al prozei şaizeciste, investigarea biografiei paterne care duce la imaginea unui tată căzut pradă unei greşeli politice şi devenit astfel victimă a istoriei, se transformă în romanul lui Mareea Nedelciu în refuz al lumii tatălui, vinovat de a-şi fi părăsit fiii**

Singurul fapt precis este descoperirea unui spaţiu-matrice al acestor tineri ţâră identitate socială, satul Burleşti. Zmeura din grădina fostului învăţător simbolizează copilăria pierdută.

Romanul de dragoste, cu note de senzaţional şi melodramă, al învăţătoarei Ana cu „fraţii" Popescu, rămâne neîncheiat (strategie a prozatorului). Ea îl iubeşte pe Zare, căruia li trimite scrisori şi ii declară dragostea, dar el nu-i răspunde, deşi o iubeşte. Atunci ea îl întâlneşte întâmplător pe Gelu Popescu, fratele de cruce al lui Zare de la casa de copii, de la care află de rudenie după ce tac dragoste. Ana rămâne însărcinată cu Gelu, dar nu-i spune şi refuză să-I mai vadă, retrăgându-se la Burleşti, unde era învăţătoare. Parodie a melodramei, absurd al existenţei, repetare a istoriei a greşelilor tatălui?

întâmplarea pare a juca rolul naratorului omniscient (în acest roman postmodernist), iar coincidenţa ia locul cauzalităţii din romanul realist. Personajele (Zare, Grinţu, Gelu şi Ana) se cunosc doi câte doi, fară ca al treilea să ştie de relaţia celorlalţi. Ei se cunosc toţi, dar nu ştiu unii de alţii şi nici nu se întâlnesc în acelaşi timp, de unde sentimentul de căutare şi de rătăcire absurdă într-o lume neînţeleasă şi ostilă.

Construcţia personajelor este „explicitată" în notaţii autoreferenţiale puse pe seama lui Grinţu, cel care imaginează un scenariu cinematografic„ şi completate de comentariul autorului: „«*Cum să concepi bine un subiect care prin propria sa activitate structurală să pună ordine în harababura asta de impresii spaţiale şi temporale şi astfel şi numai astfel să le constituie într-o experienţă obiectivă şi recognoscibilă?» Aceasta-i principala problemă a unui personaj de film (sau de roman, de ce nu?)".*

S LIMBAJUL CA PRINCIPAL MIJLOC DE CARACTERIZARE

Mircea Nedelciu apelează la limbaj ca principal mijloc de caracterizare a personajelor principale sau episodice, pentru că romanul include o serie de anecdote, scurte naraţiuni fară legătură cu firul epic. însă „omul e stilul", iar personajele se caracterizează prin calităţile de povestitori; limbajul poartă indici ai vârstei, ai categoriei sociale, ai nivelului de cultură şi chiar indici morali, cum este cazul *palavragiului din tren",* **despre care Gelu îi explică Anei (în capitolul O.):** *„Şi el a trebuit să-şi modifice calităţile caracterului. I-a fost frică, frică, tot timpul. Şi încercând să se adapteze ai văzut ce a devenit: o canalie. Nu ezită niciun moment să mintă şi să jure strâmb pentru a vieţui mai bine".*

S STILUL EPIC INGENIOS

Pretextul scenariului cinematografic al lui Radu A. Grinţu susţine stilul epic ingenios (simultaneitatea perspectivelor narative şi a timpurilor verbale, amestecul planurilor temporale şi spaţiale, dispersarea subiectului, juxtapunerea şi amalgamarea formelor epice, includerea documentelor — scrisori, citate etc. - -în desfăşurarea epică).

Naratorul este preocupat de a strecura în text notaţii autoreferenţiale, declaraţii teoretice, observaţii ironice şi autoironice despre tehnicile romanului realist, care întreţin ideea existenţei unui metaroman în interiorul romanului: *„Nu există o cronologie a lucrurilor povestite. înlănţuirea lor depinde mai degrabă de pertinenţa vocii celui care intervine, de ştiinţa lui de a povesti, dar şi de şocul iniţial, de obicei anunţat ca fiind viitorul şoc a ceea ce povesteşte.... Detaliul mărunt poate*

schimba întreaga semnificaţie a unei poveşti şi poate determina succesul celui care decide să continue."

CONCLUZIE

Proza lui Mircea Nedelciu aparţine unui postmodernism *metaficţional, postmodernism preponderent ludic, autoironie şi parodic, caracterizat prin discontinuitate epică, expunere ostentativă a strategiilor şi procedeelor narative şi încălcare sistematică a regulilor constitutive ale operei, parodiere a convenţiilor literare şi provocare directă a cititorului* .

POEZIA IN PERIOADA POSTBELICA

^W^FEV;

NEOMODERNIS

MUL

♦ DELIMITĂRI CONTEXTUALE ŞI TERMINOLOGICE

NKHITA SRÂTMSAU **Opera poetică**

După Mihai ânmeicu şi Tudor Arghezi, Nichita Stănescu etic al treilea inovator al limbajului poetic în literatura română

Particularităţi ale poeziei neomodct imtc cultivate la lirica U Nichita Stiacscv
• **poezia** contrariază permanent **aşteptările** cititorul ui,
• **o poetică a existenţei fi a cunoaşterii;**
• **lupta sinelui cu şinele, confruntarea dintre creatot şa gânditor**
• **redefinirea poeticului; lupta cu verbul (necuvintete);**
• **cunoaşterea deplină numai prin poezie, ca gest de participare la creaţie;**
• **intelectualismul;**
• **remterpretarea tnttunlor;**
• **reflecţia filozofică, abordarea marilor teme ale liricii,**
• ironia, **spiritul** ludic;
• **reprezentarea** abstracţiilor in formă concretă are ca efect **plăsmuirea unui univers poetic** original» ou un imaginar propriu, inedit,
• **transferul dintre concret şt abstract funcţionează bivalent, punând în discuţie relaţia dintre conştiinţă şi existenţă;**
• **ambiguitatea limbajului împinsă până la aparenţa <k** nonsens, de absurd, răsturnarea firescului; **ermetismul expresiei,**
• subtilitatea metaforei,
• insolitul imaginilor artisucc

F.tapc ale creaţiei şi particularităţi artistice
Prima etapă de creaţie a emberaaut cuprinde volumele de tinereţe (£m**/ **imkirtt- 1960, O *vizimw* m *srrutm*<*nttL*>*r* 1964):** « eianun adofcsccntine. exuberanţă,
• **manifestarea stâni jubilatorii;**
• **consonanţa cu smdc şi cu lumea«**
► **iubirea ca ~~semimciu~~ originar al aigcni cuvintelor,**

• tema primului volum icţtrea dki ~~somn~~, motivul răsăritului, al luminii, prefigurează o poetică a zborului, a transparenţei, a înarmatului (impresia de poezie imatemlă >;

• în al doilea volum* ~~consi~~derai *jvmamu mti* **tema ~~dr~~agos~~t~~ea ca stare** de certitudine:

[1] bfen Samon Iniaii *nmmâmidemsL* voi L 8acurc$t Ei Canoa*RomăsxmcA.* 1971

• relaţia eu - timp: realizarea elogiului stării de *A FI* **(poeziile stau sub semnul lui** *SUNT).*

A doua etapă de creaţie face trecerea spre un lirism interiorizat, reflexiv şi cuprinde volumele: *Dreptul la timp* **- 1965,***11 elegii* **- 1966,** *Oul şi sfera* **-l967,** *Roşu vertical, Laus Ptolemaei* **- 1968,** *Necuvintele* **- 1969,** *In dulcele stil clasic* **- 1970.**

• Redă o conştiinţă scizionată, aventura conştiinţei de sine în cunoaştere, efectul timpului asupra cuvintelor în discursul poetic.

• Cu volumul *Dreptul la timp,* **se configurează infrastructura unei cosmogonii proprii, construite în volumele ulterioare, prin abordarea marilor teme ale lirismului său.**

• Tema volumului este perceperea dureroasă a timpului. Durerea este „o *definiţie afectivă a timpului".*

• Se constituie un cuplu inedit: Creatorul/ Timpul şi femeia, Galateea/ Opera.

• începe dialogul poetului cu miturile (starea lirică polifonică, sincretismul de simboluri, reinterpretarea miturilor).

• Consonanţa cu şinele şi cu lumea, din etapa anterioară, este substituită de ruptura tragică a sinelui, de neputinţa de a exprima şinele.

• Corporalitatea devine absurdă.

• Vizionarismul se intelectualizează şi se abstractizează. /

• Forţa care structurează acest univers imaterial este cântecul.

• Volumul *11 elegii* **(definiţii filozofico-lirice ale unor concepte fundamentale ale existenţei poetice) este o carte a rupturii existenţiale, o investigare a legăturii dintre om şi cuvânt.**

• Tema volumului este suferinţa de diviziune, tânjirea de unitate, ridicată la scară cosmică.

• Ciclul redă condiţia artistului şi relevă cauza suferinţei poetului: imposibilita- / tea de a materializa imaterialul.

Volumele următoare reiau tema cuvintelor şi a necuvintelor, continuă obsesia mitului creaţiei, . în volumul *Laus Ptolemaei***, cele două căi de cunoaştere, poezia şi matematica, tind a fl reduse la limbajul unic, iniţial şi iniţiatic, iar tema este refacerea simbolurilor.**

Cu *Necuvintele* **se constituie o nouă cosmogonie şi perspectiva „din afară" a lucrurilor.**

Ultimul volum al etapei, *în dulcele stil clasic,* **aciuce rafinarea expresiei în dialogul duios ironic cu poezia înaintaşilor.**

Trecerea la a treia etapă de creaţie se realizează cu volumul *Măreţia frigului* **(1972), meditaţie gravă pe tema morţii şi a timpului. Cele trei volume** *(Epica Magna* **- 1978,** *Opere imperfecte - 1979, Noduri şi semne* **- 1982) aparţin etapei de maturitate**

şi de manifestare plenară a *stănescianismului.* **Ele alcătuiesc un triptic al investigării actului artistic. Poezia este o stare de criză:** *„J*oezia nu se scrie cu cuvinte".*

în lucrarea *Nichita Stănescu; orizontul imaginar,* **criticul Corin Braga sintetizează trăsăturile celor trei etape astfel:**

• poezia metaforică — are o structură mediată, redă o imagine prin altă imagine;

• poezia simbolică şi de viziune - are o structură i-mediată, exprimând intuiţii şi > percepţii obscure, ireprezentabile în sine;

• metapoezia - transfigurarea poetului în cuvânt trădează dorinţa de a supravie- rin cuvânt, dedusă din neputinţa de a supravieţui în mod direct.

Poetul este când bântuit de „îngerul" cunoaşterii şi al speculaţiei metafizice, iar oriile lui stau sub semnul imaginaţiei, când posedat de „daimonul" trăirii şi scufun- 1 în materie, iar viziunile lui stau sub semnul unui regim senzitiv. Cele două ipos- sunt şi două moduri de cunoaştere a lumii.

In universul său poetic, descoperim alternanţa pulsatorie a unui univers inteligi- populat de esenţe şi idei în sens platonician, imaginile trădând aspiraţia dezmăr- rii eului şi a integrării în Marele Tot, şi a unui univers sensibil, populat de fenomene, vizi, materie, imaginile sugerând refugiul în concretul teluric şi în individual.

COMPETENŢA DE EVALUAT

• Analiza elementelor de compoziţie şi de limbaj în textul poetic.

• Explicarea relaţiilor dintre opere literare şi contextul cultural în care au apărut stea.

Cerinţe:

(1) Scrie un eseu în care să analizezi elementele de compoziţie şi de limbaj, care egăsesc într-o poezie postbelică studiată.

(2) Scrie un eseu în care să demonstrezi că o poezie studiată constituie o poetică xistenţei şi a cunoaşterii.

In realizarea eseului, vei avea în vedere:

• prezentarea unor aspecte ale relaţiei dintre eul creator, existenţă şi cunoaştere, lectate în poezia studiată;

• relevarea semnificaţiei titlului;

i »

• prezentarea compoziţiei textului poetic ales;

• evidenţierea specificului limbajului şi a expresivităţii textului poetic;

• relevarea elementelor înnoitoare ale limbajului poetic.

(3) Scrie un eseu în care să demonstrezi că o poezie de Nichita Stănescu este o artă etică aparţinând neomodernismului.

. SUGESTII DE REDACTARE

(1) Pentru realizarea eseului se valorifică textul poeziei *Către Galateea* **de Nichita ânescu:**

Iţi ştiu toate timpurile, toate mişcările, toate parfumurile,
şi umbra ta, şi tăcerile tale, şi sânul tău ce cutremur au şi
ce culoare anume, şi mersul tău, şi melancolia ta, şi inelul
tău, şi secunda

şi nu mai am răbdare şi genunchiul mi-l pun în pietre
şi mă rog de tine,
naşte-mă.

Ştiu tot ce e mai departe de tine, [1]
atăt de departe, încât nu mai există aproape —
după-amiaza, după-orizontul, dincolo-de-marea...
şi tot ce e dincolo de ele,
şi atât de departe, încât nu mai are nici nume.
De aceea-mi îndoi genunchiul şi-l pun
pe genunchiul pietrelor, care-l îngână.
Şi mă rog de tine,
naşte-mă

Ştiu tot ceea ce tu nu ştii niciodată, din tine.
Bătaia inimii care urmează bătăii ce-o auzi,
sfârşitul cuvântului a cărui primă silabă tocmai o spui,
copacii - umbre de lemn ale vinelor tale,
râurile — mişcătoare umbre ale sângelui tău,
şi pietrele, pietrele - umbre de piatră
ale genunchiului meu,
pe care mi-l plec în faţa ta şi mă rog de tine, naşte-mă.
Naşte-mă.

ELEMENTELE TEXTULUI ÎN CONTEXTUL POETIC

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI DEMONSTRATIV

Poezia face parte din volumul *Dreptul* ***la*** *timp* **(1965), care marchează trecerea spre un lirism interiorizat, reflexiv, specific celei de-a doua etape de creaţie.**

IPOTEZĂ

Poezia *Către Galateea* **de Nichita Stănescu este o artă poetică aparţinând neomodernismului.**

ENUNŢAREA ARGUMENTELOR

Este o artă poetică deoarece, prin mijloace artistice, este redată concepţia autorului despre poezie (atributele ei specifice) şi despre rolul poetului (raportul acestuia cu lumea şi creaţia).

Este o artă poetică aparţinând neomodernismului, în care se realizează răsturnarea relaţiei creator-operă, inversarea rolurilor artistul este cel „născut" de operă.

Relaţia dintre viziunea autorului asupra poeziei şi neomo- dernism se concentrează în jurul unor aspecte relevate în textul poeziei: ruptura tragică a sinelui, conştiinţa scizionată, perceperea dureroasă a timpului, dialogul poetului cu miturile.

DEZVOLTAREA ARGUMENTELOR

s STRUCTURA TEXTULUI POETIC VTEMÀ

Poezia prezintă relaţia inversată dintre artist şi operă, dar şi relaţia timp-operă, în cadrul unui cuplu inedit: Creatorul/ Timpul şi femeia, Galateea/ Opera . Tema este aceea a cunoaşteri i-naştere revelată în procesul de creaţie.

s TITLU

Titlul este sugestiv pentru o artă poetică în care se înfăţişează relaţia dintre artist şi operă, prin aluzia la vechiul mit al lui Pygmalion. Sculptorul din Cipru, îndrăgostit de una dintre statuile sale de fildeş, se roagă zeiţei Afrodita s-o însufleţească pentru el. Din căsătoria cu Galateea, opera-femeie plăsmuită de artist, se naşte un fiu numit Pathos (în greacă, *suferinţă, patimă).* **Sensul mitului este acela că patosul artistului însufleţeşte opera.**

s RAPORTUL AUTOR-EU LIRIC

Nichita Stănescu reinterpretează mitul în sensul unei răsturnări de roluri . Atribuind eului liric ipostaza creatorului „nenăscut", poezia se constituie ca o fierbinte rugă adresată operei, de a-l crea ca fiinţă vie. Prezenţa prepoziţiei *către* **în titlu este pusă în relaţie cu caracterul adresat al discursului liric, care se realizează ca o invocaţie către Galateea, simbol al fiinţei iubite şi al misterului vieţii.**

s LIRISM SUBIECTIV

Lirismul subiectiv se realizează prin atitudinea poetică transmisă în mod direct, iar, la nivelul expresiei, prin mărcile subiectivităţii: alternarea formelor de persoana I şi a 1l-a, singular, ale adjectivului posesiv *meu-tău* **şi ale verbului la prezent.**

s COMPOZIŢIE / SECVENŢE POETICE

Compoziţional, poezia are trei secvenţe poetice marcate prin organizarea strofici. Cele trei strofe încep cu verbul „j/m" şi se încheie cu imperativul *,jiaşte-mă* **ceea ce conferă simetria compoziţională. Simbolul rugăciunii,** *,genunchiuF,* **constituie un element de recurenţă, iar gestul adoraţiei se repetă gradat în fiecare strofă.**

Discursul liric se organizează gradat în jurul celor două simboluri: Artistul, sub semnul lui „f/iu" şi Opera, cu puterea ei enigmatică de a;l *„naşte"* **(de a-i da** *dreptul la timp),* **adică al celor două noţiuni: *a şti şi a fi născut.***

s IMAGINAR POETIC

Prima secvenţă redă, în enumeraţie, atributele operei, „ştiute" numai de artist şi reprezentate în forma concretă a însuşirilor femeii iubite: *umbra,* *tăcerile, sânul, mersul, melancolia,* ***inelul*** **Patima bărbatului, cunoaşterea elementelor operei, exprimate patetic în adresarea directă** *„Jţi ştiu toate timpurile, toate* ***mişcările, toate parfumurile*** **[...]" motivează** dorinţa **de a deveni artist: „fi *nu mai am răbdare*** *şi genunchiul mi-l pun in pietre/ şi* ***mă rog de tine,/ naştc-nuT.***

2cf. Eugen S union, op. cit.

*3***cf. Ştefani* Minea,** *Nickita Stèmescm - Poem,* Bucureşti, Ed. **Albatros,** 1987.

S LIMBAJUL ŞI EXPRESIVITATEA TEXTULUI POETIC

A doua secvenţă depăşeşte cadrul atributelor concrete, revelate. Artistul cunoaşte şi inefabilul operei, ceea ce nu este legat de planul existenţei, orizontul cunoaşterii poetice, exprimat metaforic prin indicii temporali şi spaţiali: „*după-amiaza, după-ori- zontul, dincolo-de-marea...".* **Jocul cuvintelor în rostirea poetică antrenează categoriile aproapelui şi departelui (rezonanţa eminesciană):** *„Ştiu tot ce e mai departe de tine,/ atât de departe, încât nu mai există aproape***". Vizionarismul se abstractizează, exprimând intuiţii obscure, ireprezentabile în sine. Ruptura înti£ planul conştiinţei şi al expresiei,' în cadrul operei-poezie, este redată în mod dramatic:** *„JŞtiu tot [...]/şi tot ce e dincolo de ele,/ şi atât de departe, încât nu mai are nici nume".* **Metafora** *genunchiul pietrelor***" sugerează o altă relaţie a artistului-poet cu lumea decât în strofa anterioară: trecerea de la perceperea exte- rioară/ de la contemplaţie, la comunicarea intimă, iar lumea se organizează prin cântec după chipul şi asemănarea lui, ca în mitul lui Orfeu. Verbul „***îngână***[99] poate avea ca sens conotativ atât verbul „.***cântă****cât şi verbul** *„imită".* **Prin cântec/ poezie, lumea reală devine o copie/ imitaţie (mimesis) a lumii plăsmuite de artist. Se observă o altă răsturnare a unui mit antic: ideea în sens platonician, viziune amplificată în strofa a treia.**

Elementele lumii înseşi *(copacii, râurile, pietrele***) sunt doar „umbre" ale artei. Materia se naşte din operă, dobândeşte sens din ea, iar artistul este o punte de legătură între operă şi materie. Ultima secvenţă poetică îl înfăţişează pe creator ca suflet al operei: „***Bătaia inimii care urmează bătăii ce-o auzi".* **Viaţa miraculoasă a operei nu ţine doar de conştiinţa artistului, ci de întreaga existenţă. Opera** *naşte* **propriul univers prin intermediul artistului care are harul cunoaşterii şi se oferă ca model al lumii, umanizând-o.**

V IMAGINAR POETIC

Reprezentarea abstracţiilor în formă concretă are ca efect plăsmuirea unui univers poetic original, cu un imaginar propriu, inedit. Treptele cunoaşterii poetice sunt ierarhizate în cele trei strofe, de la perceptibil/ fenomen la imperceptibil/ esenţă: I - *„Iţi ştiu toate timpurile, toate mişcările, toate parfumurile [...]";* II — *„ Ştiu tot ce e mai departe de tine";* III — *„Ştiu tot ceea ce tu nu ştii niciodată, din tine...".* **Elementele imaginarului poetic, forme concrete ale abstracţiunilor, sunt şi elemente ale cunoaşterii poetice.**

CONCLUZIA

Către Galateea **de Nichita Stănescu este o artă poetică aparţinând neomodernismului. Mitul lui Pygmalion este reinter- pretat în sensul unei răsturnări de roluri.**

o

(2) Pentru realizarea eseului se valorifică textul poeziei *In dulcele stil clasic* **de Nichita Stănescu:**

Dintr-un bolovan
coboară pasul tău de
domnişoară. Dintr-o
frunză verde, pală pasul
tău de domnişoară.

Dintr-o înserare-n seară
pasul tău de domnişoară.
Dintr-o pasăre amară
pasul tău de domnişoară.

O secundă, o secundă eu
l-am fost zărit in undă. El
avea roşcată fundă.
Inima încet mi-afundă.

Mai rămâi cu mersul tău
parcă pe timpanul meu
blestemat şi semizeu căci
îmi este foarte rău.

Stau întins şi lung şi zic,
Domnişoară, mai nimic
pe sub soarele pitic aurit
şi mozaic.

Pasul trece eu rămân.

ELEMENTELE CONTEXTUALE

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI DEMONSTRATIV

Poezia *In dulcele stil clasic* **de Nichita Stănescu a fost publicată in 1970, fiind aşezată în fruntea volumului omonim pentru care este artă poetică. Volumul aparţine celei de-a doua etape de creaţie a poetului, când rafinarea expresiei pare a fi un scop în sine, iar poetul se manifestă ca un constructor în interiorul limbajului.**

IPOTEZĂ

Q

Poezia *In dulcele stil clasic* **de Nichita Stănescu constituie o poetică a existenţei şi a cunoaşterii.**

s ARTĂ POETICĂ

s NEOMODERNISM

s STRUCTURA TEXTULUI POETIC

s COMUNICAREA ÎN TEXTUL POETIC

✓ TITLU «

*1*1 /TEMA

s COMPOZIŢIE

s PROZODIE

s SECVENŢE POETICE

ENUNŢAREA ARGUMENTELOR:

In dulcele stil clasic **depăşeşte cadrul unei arte poetice deoarece autorul surprinde clipa unică de revelaţie a Absolutului, dar îi dublează semnificaţia, poezia având simultan două chei de lectură: poezie erotică şi artă poetică. Pentru poet, iubirea şi creaţia aparţin, în egală măsură, planului existenţei şi planului cunoaşterii.**

Elemente neomoderniste sunt, în textul poetic ales: ambiguitatea planurilor şi a limbajului, reprezentarea abstracţiilor în formă concretă, insolitul imaginilor artistice, subtilitatea metaforei, noile sonorităţi şi semnificaţii obţinute prin plasarea unor clişee verbale din poezia înaintaşilor în noi contexte.

DEZVOLTAREA ARGUMENTELOR

Ipostaza dublată a eului liric, îndrăgostitul şi Creatorul, susţine transferul dintre concret şi abstract, punând în discuţie relaţia dintre conştiinţă şi existenţă. Lirismul subiectiv este redat la nivelul expresiei prin mărcile subiectivităţii: alternarea persoanei I şi a Il-a a adjectivului posesiv *meu - tău***, pronumele personal de persoana I, singular,** *eu.*

Titlul poeziei şi al volumului sugerează programatic, prin sintagma ,^/z/ *clasic" y* **intenţia de revenire la tiparele formale cunoscute, pe care poetul le priveşte cu duioşie ironică (atitudine postmodernistă). Antepunerea epitetului** *„dulce"* **aminteşte de poezia paşoptiştilor şi de aceea eminesciană (celebra formulă** *„dulce minune"***). Este privirea melancolică a poetului care, la 1970, este pus în faţa unei lumi schimbate, pe care trebuie să înveţe s-o exprime în poezia sa.**

Fiind în acelaşi timp poezie erotică — „poveste de dragoste" improvizată - şi artă poetică, prin prezentarea întâlnirii dintre Poet şi Inspiraţie, tema poeziei apare dublată. Iubirea este o cale de cunoaştere, de atingere a clipei unice de revelaţie a absolutului. Poezia constituie „descrierea" stării de extaz produsă creatorului de clipa revelaţiei.

Poezia pare a avea compoziţie clasică, prin cele cinci catrene monorimice, cu ritm trohaic, fapt contrazis de prezenţa versului final, izolat, cu valoare conclusivă şi caracter gnomic: *„Pasul trece eu rămân".* **Strofele sunt dispuse în patru secvenţe poetice:**

• prima secvenţă (prima şi a doua strofă) redă apariţia *„domnişoarei"!* **inspiraţiei;**

• a doua secvenţă (strofa a treia) surprinde trăirea clipei de revelaţie;

• a treia secvenţă (strofa a patra) conţine invocarea „idealului" poetic/ erotic;

•a patra secvenţă (strofa a cincea şi versul final) redă revenirea la starea contemplativă, meditativă.

Prima secvenţă poetică se află în opoziţie cu următoarele, prin trecerea de la planul obiectiv, al *„domnişoarei'* **- inspiraţie, la cel subiectiv, al eului creator.**

S LIMBAJUL ŞI EXPRESIVITATEA TEXTULUI POETIC

în prima secvenţă poetică, laitmotivul *‚pasul tău de domnişoară* **realizează dispunerea gradată a imaginarului poetic. Termenul** *domnişoară'* **aminteşte de limbajul din poezia graţi- os-romantică a secolului al XlX-lea. Echivalenţa semantică** *„domnişoară" - poezie* **face trimitere la** *muza* **epocii clasice, surprinsă aici prin elementul lipsit de corporalitate,** *‚$asuV*

S ELEMENT DE RECURENŢA (LAITMOTIVUL)

Singurul verb al secvenţei, *„coboară",* **redă prin sens ideea desprinderii succesive a ideii poetice de planul obiectiv, iar prin timpul prezent, acţiunea în derulare. Cele patru substantive la singular, unele însoţite de determinanţi, sunt reprezentări ale abstracţiilor (ipostazelor sentimentale) în forma concretă a elementelor cadrului natural:** *„bolovan", frunză verde, pală", „înserare-n seară", pasăre amară'.* **Aceste metafore sugerează sursele poeziei: duritatea regnului mineral,** *„dintr-un bolovan",* **efemeritatea vieţii/ regnul vegetal,** *frunză verde, pală'.* **Momentul zilei desemnat de sintagma insolită** *„înserare-n seară'* **sugerează necunoaşterea, misterul, momentul pregătitor al revelaţiei, pre-creaţia ca etapă. Metafora şocantă prin asocierea unor termeni incompatibili,** *‚pasăre amară',* **conotează mai degrabă starea de suferinţă a poetului -** *pasăre* **(ca la romantici) decât un atribut al inspiraţiei.**

S IMAGINAR POETIC

A doua secvenţă surprinde momentul propriu-zis al creaţiei. Efemeritatea clipei de revelaţie este sugerată prin repetiţia *„o secundă, o secundă'.* **Eul creator se manifestă contemplativ** *„eu l-am fost zărit în undă'* **şi afectiv „***inima încet mi-afundă'.* **Creaţia presupune reflectarea ideii artistice în conştiinţa şi fantezia poetului (motivul undei - oglindă). El poate transfigura realitatea, atribuindu-i valoarea estetică sugerată de metafora** *„roşcată fundă'.*

Se poate vorbi de o raportare a poetului Nichita Stănescu la poezia clasică, prin reinterpretarea mitului naşterii poeziei prin *mimesis* **şi prin revalorizarea formei verbale de secol XIX a diatezei pasive** *„l-am fost zărit'.*

A treia secvenţă redă drama artistului, imposibilitatea ancorării în starea de graţie, desprinderea operei de artist, prin invocaţia elegiacă a muzei: *„Mai rămâi cu mersul tău/parcă pe timpanul meu".* **Poetul este redus la condiţia de victimă a propriei iluzii, iar corespondentul său în plan simbolic este** *timpanul,* **organ al percepţiei cântecului poetic,**

prin care nu poate participa în totalitate la misterul trecerii prin lume a poeziei. Se conturează un portret al,îndrăgostitului" de iubita - poezie: *„blestemat şi semizeu".* **Poetul deplânge ineficienţa simţurilor omeneşti,** *„blestemaf'* **la**

imposibilitatea de a reţine superba urmă a artei. Conştient de dualitatea propriei existenţe (efemer şi peren), *semizeu",* **are dimensiunea nefericirii sale. Condamnat la solitudine, el percepe viaţa ca o stare de „boală":** *„Căci îmi este foarte rău".*

Ultima secvenţă" poetică devine o meditaţie pe tema trecerii timpului, dublată de sancţionarea neputinţei omeneşti. Mesajul-sentinţă al strofei este acela că, în afara clipei de inspiraţie a iubirii/ a creaţiei poetice, existenţa poetului nu-şi are sensul: *„...şi zic,/domnişoară, mai nimic***" Se confirmă diferenţa dintre starea poetului lipsit de puterea de creaţie:** *„JStau întins şi lung şi zic***" şi starea realului golit de esenţă, plăsmuit din materiale artificiale şi redus la dimensiuni meschine:** *„pe sub soarele pitic, aurit şi mozaic***". Falsa strălucire a lumii nu satisface setea de absolut a creatorului, care tânjeşte ca un îndrăgostit.**

Versul final are, ca în *Glossa* **eminesciană, valoare gnomică:** *„J*asul trece, eu rămân***" Conclusiv, versul exprimă opoziţia dintre tristeţea poetului şi trecerea urmei poeziei. Formularea lapidară întreţine ambiguitatea semnificaţiei. Poetul apare ca un simplu instrument ce vibrează la atingerea dureroasă, dar binecuvântată a inspiraţiei sau, răsturnând sensul întregii poezii, se plasează orgolios sub semnul eternităţii, ca un Creator pentru care manifestarea în act nu este decât o succesiune a clipelor de revelaţie.**

s NIVELURILE TEXTULUI POETIC

s ELEMENTE ÎNNOITOARE ALE LIMBAJULUI POETIC

»

La fiecare nivel al textului se observă efortul de înnoire a limbajului poetic.

Din punct de vedere morfosintactic, în primele două catrene se remarcă utilizarea unui singur verb, reluat de patru ori - *„icoboară"* **- ce redă acţiunea în derulare şi susţine impresia de epic. Reducerea frecvenţei verbului este compensată prin plasarea substantivului în poziţii-cheie, fiind reprezentări ale abstracţiilor în forma concretă. Sonorităţi clasice, desuete, sunt conferite de revalorizarea formei verbale** *„l-am fost zărit",* **în a doua secvenţă poetică. Adverbul***,parcă*[9] **susţine sugestia şi ambiguitatea limbajului poetic. Prepoziţiile cu sugestie spaţială exprimă raportarea faţă de lume şi de creaţie a eului liric în ipostaza de creator:** *dintr-un/ dintr-o, în, pe sub, pe.*

La nivel lexico-semantic se remarcă multiplicarea sensurilor conoţative ale cuvintelor, ambiguitatea limbajului realizată cfe reţeaua de semnificaţii a textului poetic, răsturnarea firescului prin asocierea unor termeni

incompatibili: *„pasăre amară", „joare aurit*[9] **sau prin sintagma insolită** *„înserare-n seară*[9] **şi ermetismul expresiei.**

S FIGURI DE STIL

. Nivelul stilistic se disţinge prin subtilitatea metaforei, cultivarea epitetului neobişnuit: *poarele pitic, aurit şi mozaic*[99] **şi inovarea enumeraţiei. Se includ în enumeraţia prin** *şi* **(semnificând**

plasarea pe aceeaşi poziţie) părţi de vorbire diferite: *„Stau întins şi lung şi zic*

ELEMENTE DE PROZODIE

Nivelurile fonetic şi prozodic susţin din punct de vedere formal semnificaţia titlului. Poetul combină diverse elemente ale prozodiei clasice: cinci catrene, cu versuri medii, de 7-8 silabe şi ritm trohaic cu un vers final, liber, cu un refren şi cu monorima, care conferă sonorităţi aparte.

Sonoritatea tristă, elegiacă, se realizează prin monorima care susţine* sacadarea discursului poetic ca într-un bocet sau descântec. Reluarea refrenului „*Pasul tău de domnişoară***" după fiecare vers al primei secvenţe poetice conferă tonalitatea gravă a meditaţiei pe tema creaţiei. Acelaşi rol îl are aliteraţia** *„Mai rămâi cu mersul tău/ parcă pe timpanul meu***" şi formularea lapidară a sentinţei finale:** *„Pasul trece eu rămân".*

CONCLUZIA

Poezia *în dulcele stil clasic* **de Nichita Stănescu constituie o poetică a existenţei şi a cunoaşterii. Ea depăşeşte cadrul unei arte poetice, deoarece pentru poetul neomodernist iubirea şi creaţia aparţin, în egală măsură, planului existenţei şi planului cunoaşterii. Raportul poetului cu lumea şi creaţia este prezentat într-un text al cărui retorism formal ascunde o altă concepţie despre artă decât a clasicilor. Folosind unele clişee ale poeziei anacreontice sau romantice, Nichita Stănescu le plasează în contexte noi şi le conferă noi sensuri. Pentru poet, iubirea şi creaţia sunt îngemănate, tot astfel cum el însuşi aparţine simultan planului existenţei (condiţia umană) şi planul iii cunoaşterii (condiţia de creator). De unde şi ambiguitatea sau ambivalenţa semnificaţiei textului poetic.**

(3) Pentru realizarea eseului se valorifică textul poeziei *Lecţia despre cub* **de Nichita Stănescu:**

Se ia o bucată de piatră,
se ciopleşte cu o daltă de sânge,
se lustruieşte cu ochiul lui Homer,
se răzuieşte cu raze
până cubul iese perfect.
După aceea se sărută de nenumărate ori cubul
cu gura ta, cu gura altora
şi mai ales cu gura infantei.
După aceea se ia un ciocan
şi brusc se sfărâmă un colţ de-al cubului.
Toţi, dar absolut toţi zice-vor:
- Ce cub perfect ar fi fost acesta

de n-ar fi avut un colţ sfărâmat!

ELEMENTELE TEXTULUI POETIC

Volumul *Operele imperfecte*, apărut în 1979, care se deschide cu poezia *Lecţia despre cub* este, în ansamblu, o meditaţie asupra miracolului frumosului. Există însă în acest volum o schimbare fundamentală faţă de volumele anterioare ale poetului, în sensul că discursul liric devine acum unul al rupturii şi al fragmentului, al disperării şi al dizolvării interioare. Problematica esenţială a *Operelor imperfecte* este drumul către perfecţiune. Şi cum se deschide, în mod sugestiv, cu o *Lecţie despre cub* şi se închide cu o *Lecţie despre cerc,* înţelese ca forme perfecte, volumul poate fi considerat *„«un fals tratat» de estetică a producerii şi receptării operei de artă"* (Ştefania Mincu)

S ARTĂ POETICĂ NEOMODERNISTĂ

IPOTEZĂ

Poezia *Lecţia despre cub* de Nichita Stănescu, cu care se deschide volumul intitulat programatic *Opere imperfecte,* constituie o artă poetică în care accentul se pune pe relaţia dintre creator şi lume, dintre operă şi receptarea ei. Poetul neomodernist reinterpretează şi revalorizează însăşi noţiunea de frumos, încât realizează *„o poetică a deconstrucfiei, a realizării în negativ a frumosului şi a perfecţiunii*(Ştefania Mincu)

/
^TEMA

ARGUMENTARE

Tema poeziei *Lecţia despre cub* este concepţia despre perfecţiune artistică, în dubla relaţie: dintre poet şi creaţie, dintre publicul receptor şi creaţie. Poezia ilustrează *‚jdeea modernă de imperfecţiune în artă ca replică la «estetica urâtului»".* (Ştefania Mincu)

Substantivul *lecţie* din titlul poeziei, ca şi utilizarea formei impersonale a verbelor în ansamblul textului, ilustrează, într-o manieră didactică, concepţia artistului despre calea ce trebuie urmată pentru atingerea perfecţiunii. Astfel că *Lecţia despre cub* poate fi considerată o artă poetică neomodemistă, în care interesul autorului nu mai este centrat pe relaţia poetului cu propria creaţie, ci pe relaţia dintre creatorul de artă şi lume, pe actul receptării.

S STRUCTURA TEXTULUI POETIC

Poezia înregistrează în prima parte, într-o formă figurată, etapele muncii artistului, în încercarea sa de a obţine desăvârşirea. Din „reţeta" creării unui obiect considerat perfect în spaţiul tridimensional - cubul - fac parte „ingredientele" care l-ar putea ajuta să obţină această perfecţiune: participarea organică la actul creaţiei *(„se ciopleşte cu o daltă de sânge"),* atingerea magică a creaţiei de către părintele poeziei, de către

poetul orb, care vedea esenţa lucrurilor (*yfse lustruieşte cu ochiul lui Homer*"), transmiterea unei scântei divine, a unei iluminări, a strălucirii necesare operei de artă *(9ise răzuieşte cu raze").* După etapa plăsmuirii, o altă etapă este manifestarea iubirii faţă de creaţie sub toate formele ei, în progresie: iubirea creatorului pentru opera sa, iubirea celor din jur faţă de această operă, dar şi iubirea femeii nobile, a infantei, pentru creaţie, sentiment ce flatează orgoliul artistului: *„JDupă aceea se sărută de nenumărate ori cubul/ cu gura ta, cu gura altora/ şi mai ales cu gura infantei."* însă, în mod paradoxal, perfecţiunea creaţiei se naşte din inefabila imperfecţiune a creaţiei finite. Prin analogie cu viaţa, perfecţiunea nu este sinonimă cu frumuseţea, iar acest fapt poate fi înţeles în măsura în care ni se întâmplă uneori ca un lucru sau o persoană fără cusur, care ni se pare desăvârşit(ă), totuşi să nu ne atragă deloc şi în faţa lui/ ei să exclamăm dezamăgiţi: *perfect(ă), dar mie nu-mi spune nimicT* Dimpotrivă, tocmai imperfecţiunea, „spărtura" conferă individualitate, unicitate obiectului, îl particularizează.

S ELEMENTE DE SIMETRIE

Ideea de progresie se realizează cu ajutorul verbelor la diateza reflexiv-impersonală care denumesc succesiunea acţiunilor în care poetul descompune actul creator *(se ia, se cioplește, se lustruieşte, se răzuieşte, se sărută)* şi cu ajutorul repetiţiei structurilor *„după aceea"* şi *„cu gura...",* dispuse gradat, ceea ce dă corporalitate inefabilului poetic.

Ca şi în alte poezii stănesciene, există un punct în care perspectiva se schimbă radical şi surprinzător. Gestul sfărâmării unui *„coif de-al cubului"* reprezintă aici momentul care face trecerea la **partea a doua** a poeziei.

In versurile finale: *„Toţi, dar absolut toţi zice-vor:/ - Ce cub perfect ar fi fost acesta/ de n-ar fi avut un colţ sfărâmat!* poetul ironizează *„gustul canonic* [al majorităţii], *goana după «perfecţiuni» geometrice, nevederea rănii, a imperfecţiei funciare a existenţei; acel apetit estetic fals pentru ceea ce e «cioplit», «lustruit», «şlefuit», gustul infantil pentru «cuburi», pentru «bucăţi» (poetice) perfecte, neştirbite "* (Ştefania Mincu) Repetiţia pronumelui *„toţr* întăreşte opoziţia dintre poet/ creator şi ceilalţi, publicul, oamenii comuni, care apreciază artificialul şlefuit.

S PROZODIE

La nivel formal, ideile poetice stănesciene sunt exprimate cu ajutorul **versului liber,** unde iniţiala majusculă se utilizează la începutul fiecărui enunţ, dar nu şi al fiecărui vers. Ritmul interior, sacadarea conferită de repetiţie, absenţa rimei clasice conferă versurilor o muzicalitate aparte, ce transmite dramatismul actului de creaţie.

S EXPRESIVITATEA TEXTULUI POETIC

Ineditul expresiei poetice are ca sursă folosirea metaforelor surprinzătoare („*o daltă de sânge"; „se lustruieşte cu*

ochiul lui Homer";• ,+se răzuieşte cu raze"), gradaţia ideilor, ambiguitatea limbajului realizată de reţeaua de semnificaţii a textului liric.

CONCLUZIA

Semnificaţia metaforei-simbol *„cubuF* provine din multiplicarea sensurilor conotative ale cuvintelor. Corp geometric perfect, dar şi creaţie a omului, cubul desemnează cele două ipostaze ale poeziei: artificială, perfect „şlefuită" formal, accesibilă gustului comun, infantil (dornic de jocuri facile, copilăreşti, cum este jocul cu cuburi) este respinsă de poetul neomodern, care optează pentru j)oezia „imperfectă", problematizantă, capabilă să transmită cu sinceritate „neşlefuită" dramatismul faptului viu, al existenţei autentice.

„Textele din Operele imperfecte investighează pe de o parte probleme ale actului artistic în ipostaza sa eternă [...], iar pe de altă parte, lasă să transpară în sinceritatea investigării actului ceea ce este cu totul particular şi specific în cazul unei individualităţi artistice anume" (Ştefania Mincu)

POEZIA ÎN PERIOADA POSTBELICĂ

- **NEOMODERNISMUL**

I. DELIMITĂRI CONTEXTUALE

MARIN SORESCU

Trăsături ale poeziei:

„Sorescu este un intelectual serios care meditează la ceea ce scrie şi scrie învăluind tragicul, sublimul, grotescul în plasa fină a ironiei. A pune aceste noţiuni în raporturi insolite este tehnica lui. In configuraţia ei intră şi un element de absurd calculat, acela care facilitează pătrunderea paradoxului în poem. [...]

Poemul, în întregime, devine o metaforă bine disimulată, în interiorul ei însă limbajul este cât se poate de precis. O comunicare aproape albă, cu toate atributele oralităţii. [...]

Metafora poate veni de pretutindeni. Marin Sorescu justifică, în fond, ideea, răspândită printre suprarealişti, că orice lucru e poetic. Universul este un sistem de semne."

(Eugen Simion, *Scriitori români de azi, /)*

Opera poetică (volume): *Singur printre poeţi* (1964), *Poeme* (1965), *Moartea ceasului* (1966), *Tinereţea lui Don Quijote* (1968), *Tuşiţi* (1970), *Suflete, bun la toate* (1972), *Astfel* (1973), *Norii* (1975), *Descântoteca* (1976), *Fântâni în mare* (1982), *Apă vie, apă moartă* (1987), *La Lilieci* (l-l972,1l-l977, III-l980, IV- 1988).

Piese de teatru: problematica absurdului în trilogia dramatică *Setea muntelui de sare* care cuprinde *Io na, Paracliserul, Matca*, dar şi în *Pluta Meduzei, Există nervi;* piesele de factură „istorică": *Răceala, A treia ţeapă.*

Roman: *Trei dinţi din faţă* (1977). Eseuri: *Teoria sferelor de influenţă* (1969), *Starea de destin* (1976).

II. COMPETENTA DE EVALUAT

- Analiza elementelor de compoziţie şi de limbaj în textul poetic.

• Explicarea relaţiilor dintre opere literare şi contextul cultural în care au apărut acestea (poezia postbelică, neomodernistă).

Cerinţe:

s

(1) Scrie un eseu în care să analizezi elementele de compoziţie şi de limbaj, care se regăsesc într-o poezie postbelică studiată.

(2) Scrie un eseu, de 2-3 pagini, în care să prezinţi trăsături ale unei poezii neo-moderniste/ din perioada postbelică.

III. SUGESTII DE REDACTARE

Pentru realizarea eseului se valorifică textul poeziei *Poveste* de Marin Sorescu:

Sufletul tău funcţionează cu lemne, Iar al meu
cu electricitate. Dragostea ta scoate fum, A
mea e din flăcări curate.

Totuşi vom mai merge împreună
O bună bucată de pământ,
O bună bucată de cer,
O bună bucată de lună.
Vom fi fericiţi pentru iarbă
Şi pentru lac,
Vom râde pentru copac,
Vom slăvi drumul cu câte-o gură
Şi vom ţine un moment de reculegere
Pentru fiecare cotitură.

Ne vom lua după umbra mea Care merge
înainte, Ne vom lua după primul gând, Ne vom
lua după două-trei cuvinte.

Până când ne va ieşi în cale Sfânta Vineri Să
ne spună printre altele Că nu mai suntem
tineri.

Şi că ea n-o să ne mai dea de-acum Nici electricitate pentru flacără, Nici lemne pentru fum.

ELEMENTELE TEXTULUI

S CONTEXTUL APARIŢIEI

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI

Opera lui Marin Sorescu (1936-l997) se încadrează în curentul neomodernist, dezvoltat de poeţii generaţiei '60: Nicolae Labiş, Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Ioan Alexandru, Ion Gheorghe, Ana Blandiana.

IPOTEZĂ

Poveste de Marin Sorescu face parte din volumul *Moartea ceasului* şi ilustrează neomodernismul, având caracteristici specifice acestui curent important pentru evoluţia poeziei românești după al Doilea Război Mondial.

ARGUMENTARE

S NEOMO-DERNISMUL

Neomodernismul este un curent literar care s-a afirmat în perioada 1960-l980, caracterizându-se prin revenirea poeziei la preţuirea modernismului interbelic. Neomodernismul reafirmă autonomia esteticului, cultivă marile teme filozofice, valorifică şi reinterpretează miturile. Limbajul ambiguu, metaforic, sintaxa poetică novatoare, intelectualismul, reiterarea ludicului, a ironiei şi a parodiei sunt caracteristici ale neomodernismului cultivat de Marin Sorescu.

\

* SPECIA S

Poveste este o meditaţie în manieră soresciană, adică exprimă realităţi grave într-o formă ludică şi anecdotică.

TEMA

îmbrăcată în haina jucăuşă a limbajului (metaforic, ludic, parodic, prozaic), poezia abordează o problematică profundă: **tema iubirii** confruntată cu **timpul** neiertător (motivul clasic *fugit irreparabile tempus).*

S

COMPOZIŢIE

^TITLUL

Titlul poeziei are o structură simplă: un substantiv comun, nearticulat. La nivel denotatiV, indică o structură narativă cu trăsături specifice, având un narator într-o ipostază subiectivă. **La** nivel conotativ, titlul este o **metaforă** care sugerează relatarea trăirilor autentice ale cuplului de îndrăgostiţi. Prin lipsa articolului hotărât, „poveste" capătă caracter de generalitate, instituind şi o atmosferă de aşteptare şi de ambiguitate proprie sensibilităţii **neomoderniste.**

S ELEMENTE DE RECURENŢA

S MOTIVE POETICE

Textul îmbină motive poetice de mare efect: al sufletului, al călătoriei, al comuniunii cu natura, al Sfintei Vineţi (motiv de basm), trecerea ireversibilă a timpului. Construcţia textului arată că în fiecare strofă se dezvoltă cel puţin un motiv, firul de legătură fiind „povestea", adică relaţia semantică dintre cuvinte,

trimiterile, prin conotaţii poetice, Ia planul real, pe care poetul îl destructurează. Se substituie o realitate complexă,

gravă, dramatică, printr-una simplificată, cotidiană, stabilindu-se apoi, între ele, relaţii conotative, metaforice, de substrat.

S STRUCTURA POEZIEI

Poezia are **trei secvenţe poetice,** corespunzătoare momentelor firului epic: „expoziţiunea" - definirea poetică a celor două suflete incompatibilfe care formează cuplul, relatarea „evenimentelor" - trăiri sufleteşti şi „deznodământul", întâlnirea cu Sfânta Vineri, e plasat sub semnul viitorului. Firul narativ şi mărcile lingvistice ale naraţiunii *(şi, până când)* sunt pretexte pentru meditaţia gravă asupra iubirii şi a existenţei.

S SECVENŢE POETICE

Prima strofa alcătuieşte **prima secvenţă poetică.** Versurile *„Sufletul tău funcţionează cu lemne,/ Iar al meu cu electricitate./ Dragostea ta umple cerul de fum,/A mea e din flăcări curate*" creează impresia că poetul deţine nişte adevăruri despre dualitatea feminin-masculin. Sufletul femeii are nevoie de *lemne.* Materie primordială, care ar trebui să simbolizeze înţelepciunea, lemnul sugerează şi nevoia de concret, de stabilitate, de siguranţă. Sufletul bărbatului are nevoie de *electricitate,* formă modernă de energie. **Incipitul** ia forma unei expoziţiuni, în care sunt surprinşi protagoniştii: cuplul incompatibil (*lemne-electri- citate, fum-flăcări curate*), dar poezia se păstrează în limitele lirismului, pentru că definiţia poetică surprinde sufletul şi sentimentul îndrăgostiţilor.

S INCIPIT

Următoarele strofe (versurile 5-l8) alcătuiesc **a doua secvenţă poetică,** care valorifică **mitul erotic** într-o **formulă** neomodernistă. **El** şi ea* descoperă, ca şi perechea primordială, planul cosmic, sugerat de cuvintele *pământ, cer* şi *lună,* apoi planul terestru, ilustrat prin cuvintele *iarbă, lac, copac.* Se dezvoltă **motivul călătoriei,** prezent încă din primul vers al celei de-a doua strofe: *„Totuşi vom mai merge împreună*", prin două serii de repetiţii: *„O bună bucată de pământ,/ O bună bucată de cer,/ O bună bucată de lună."* şi *„Vom fi fericiţi pentru iarbă/ Şi pentru lac,/ Vom râde pentru copac,/ Vom slăvi drumul drept cu câte-o gură./ Şi vom ţine un moment de reculegere"*. Repetiţiile se asociază cu simbolurile printr-**o** tehnică a artei ca joc. Ritualul erotic romantic (aşteptarea, întâlnirea, visul) este înlocuit de o viziune nouă, dar şi aici fericirea cuplului se răsfrânge asupra naturii. Momentele dificile ale existenţei, sugerate prin metafora-simbol *„cotitură",* sunt marcate prin *„momente de reculegere",* sugestie a implicării afective a eului liric.

S ELEMENTE NEOMODERNISTE

Strofa a treia conturează **traiectoria iniţierii cuplului.** *„Umbra mea",„primul gând\ „două-trei cuvinte*" sunt metafore care instaurează o logică poetică inedită. Existenţa ar trebui consumată la modul concret, conştient şi organizat, prin folosirea cât mai eficientă a tuturor cuvintelor. **Imaginaţia ludică** a poetului ne indică un parcurs aleatoriu, spontan, aflat sub zodia

ambiguităţii şi a paradoxului. înţelepciunii biblice pare a i se opune un *cârpe diem* modern.

Ultima secvenţă poetică, sfârşitul „poveştii", stilizează motive de basm - Sfânta Vineri, deţinătoare a misterelor şi protectoare a călătorilor. în basm, rolul ei este de personaj auxiliar, care dă sfaturi protagonistului. Venera, zeiţa iubirii, are corespondent în Sfânta Vineri din folclorul românesc.

Ironia este prezentă în versurile *„Să ne spună printre altele/ Că nu mai suntem tineri",* unde motive cu substrat dramatic precum trecerea ireversibilă a timpului şi chiar moartea sunt trecute la capitolul *printre altele*", adică fară importanţă, neesenţiale, pentru a induce starea paradoxală.

s FINALUL

Finalul aduce revenirea la motivele de incipit ale textului, pentru a le nega. De aceea finalul este surprinzător, conţine o „poantă", trăsătură a discursului liric sorescian: pierderea tinereţii aduce pierderea „creditului" în lemne şi electricitate de la Sfânta Vineri, adică a combustibilului iubirii. Versurile *„Şi că ea n-o să ne mai dea de-acum/ Nici electricitate pentru flacără,/ Nici lemne pentru fum"* reprezintă esenţa tehnicii neomo- derniste a lui Marin Sorescu, prin care subminează filozofia, logica, ordinea existenţială, cu o simplitate înşelătoare. Eul liric pare detaşat, rafinat în modul de receptare a realităţii şi de interpretare a mitului erotic. El nu interoghează, nu meditează, doar relatează. Toată poezia dezvoltă idei asupra cărora eul liric are certitudini, chiar finalul pare închis prin sugerarea iminenţei morţii - absenţa materialului care produce energie.

/ TEHNICI DISCURSIVE

Discursul liric este construit, în general, la persoana I, numărul plural, potrivit ideii de cuplu. Excepţie face definirea poetică iniţială, *eu-tu,* a celor doi îndrăgostiţi, prin alternarea adjectivului posesiv *meu-tău*, care indică o relaţie de opoziţie, în discursul poetic, se identifică mărci ale subiectivităţii precum: pronumele personal de persoana I, plural, formă neaccentuată *ne-*, verbe la persoana I, plural: *vom lua, vom fine, vom râde.*

s LIMBAJ ŞI EXPRESIVITATE

Limbajul este caracterizat de spiritul ludic şi ironic, de oralitate şi de amestecul unor registre lexicale diferite: oral, popular (*cotitură, o bună bucată, va ieşi în cale)* şi neologic *(ielectricitate, reculegere, funcţionează).*

Se observă, ca mijloace ale expresivităţii poetice, verbele la prezent, în definiţiile lirice ale cuplului, şi la viitor, în pretinsa „poveste", repetiţiile care organizează gradat discursul liric, metafore şi simboluri — unele împrumutate din retorica romantică *(pământ, cer, lună, copac, lac),* iar altele noi, inedite, şocante ca material poetic *(lemne, electricitate, fum).*

Se constată o lipsă de solemnitate a limbajului poetic în comparaţie cu limbajul romantic şi o orientare spre prozaism

(prezenţa în poezie a elementelor banale, de o platitudine voită, dar şi a celor narative).

S PROZODIE

Spiritul ludic se reflectă şi în utilizarea **elementelor de** prozodie. Poezia conţine versuri organizate în strofe inegale, cu măsură variabilă, de la patru la douăsprezece silabe şi cu diferite tipuri de rimă, plasate aparent aleator. Segmentarea versurilor se realizează prin paralelism, repetiţie, dar şi prin ingambament (procedeu poetic, cerut de necesităţi prozodice sau de dorinţa de a scoate în relief anumite cuvinte, care constă în trecerea unei părţi de enunţ sau a unor cuvinte dintr-un vers în versul următor): *„Până când ne va ieşi în cale/ Sfânta Vineri*

CONCLUZIE

Poveste de Marin Sorescu este o **meditaţie parodică** pe tema iubirii, reprezentativă pentru demersul liric sorescian de factură **neomodernistă.** Capacitatea poetului **de** a ironiza, **de** a parodia şi de a demitiza se concretizează în structuri lirice inedite, de o mare forţă de sugestie. El propune astfel **o nouă viziune,** prozaică, asupra iubirii, dar şi asupra timpului, polemizând inteligent şi subtil cu poeţii romantici. Modul aparent simplu de a rosti marile adevăruri constituie principalul motiv al apropierii poeziei de cititor.

TEATRUL POSTBELIC

I. DELIMITĂRI TERMINOLOGICE

Tragedie - specie a genului dramatic care prezintă personaje puternice, angajate în luptă cu un destin potrivnic sau cu propriile sentimente, conflictul soluţionându-se cu înfrângerea sau moartea eroului. „*Situaţia tragică nu este compatibilă decât cu fiinţe conştiente finite confruntate cu limita*afirmă Gabriel Liiceanu. „*Tragicul s-ar putea defini: dacă-ţi depăşeşti limitele, eşti «pedepsit»; dacă nu ţi le depăşeşti, nu eşti om."*

Dramă - specie a genului dramatic caracterizată prin deznodământ grav, dar în care conflictul, deşi foarte puternic, nu mai duce neapărat, ca în *tragedie*, la moartea personajelor principale, şi în care accentele tragice se împletesc uneori cu cele comice sau lirice. Există mai multe forme ale *dramei: domestică*, inspirată din viaţa clasei de mijloc; *burgheză*, situată între *tragedie* şi *comedie,* lipsită de canoanele rigide ale teatrului antic, având tendinţe moralizatoare; *romantică*, forma cu dezvoltarea cea mai puternică, inspirată fie din istoria naţională, fie din contemporaneitate. în primele decenii ale secolul al XX-lea, *drama de idei* a devenit forma cel mai frecvent folosită.

In literatura română *drama*, în variatele ei forme, a fost ilustrată de scriitori ca Bogdan Petriceicu Hasdeu ***(Răzvan şi Vidra),*** Vasile Alecsandri (***Despot-Vodă, Fântâna Blanduziei),*** I.L. Caragiale ***(Năpasta),*** Alexandru Davila (*Vlaicu-**Vodă***), Barbu Delavrancea ***(Apus de soare, Viforul, Luceafărul***), Camil Petrescu ***(Jocul ielelor, Suflete tari, Danton),*** Lucian Blaga ***(Meşterul Manóle***), George Mihail Zamfirescu ***(Domnişoara Nastasia)*** ş.a.

Parabolă - povestire alegorică având un cuprins religios sau moral; pildă; *p. ext.* exprimare alegorică: afirmaţie care cuprinde un anumit tâlc. Biblia conţine numeroase astfel de naraţiuni, al căror scop este realizarea unei analogii între situaţia relatată şi un adevăr, având un tâlc moral. ■

Teatru modern - renunţă adesea la distincţiile dintre specii. Eliberarea de formele dramaturgiei tradiţionale se manifestă între altele prin: preferinţa pentru **teatrul-parabolă** şi **teatrul absurdului,** alăturarea comicului şi a tragicului, inserţia liricului în text, valorificarea miturilor, apariţia personajului-idee, lipsa conflictului, încălcarea succesiunii temporale a evenimentelor etc.

II. COMPETENŢA DE EVALUAT

• Identificarea şi analiza principalelor componente de structură şi de limbaj specifice textului dramatic.

Cerinţă:

Realizează un eseu în care să prezinţi particularităţi ale teatrului modern, prin referire la o operă studiată.

B1

i ţ

III. SUGESTII DE REDACTARE

Aplicaţie realizată pe baza piesei de teatru ***Iona*** de Marin Sorescu.

ELEMENTELE TEXTULUI DRAMATIC

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI

/ CONTEXT

Iona (1968) a fost publicată în revista *Luceafărul*, fiind inclusă ulterior în trilogia cu titlu simbolic ***Setea muntelui de sare***, alături de ***Paracliserul şi Matca.***

/TEMĂ

Tema piesei este singurătatea, frământarea omului în efortul de aflare a sinelui, ezitarea în a-şi asuma conştient drumul în viaţă. Problematica se diversifică prin revolta omului în faţa destinului, raportul dintre libertate şi necesitate sau incomunicarea socială, ca sursă a singurătăţii.

/ TITLU

Titlul trimite la mitul biblic al lui Iona, profetul revoltat, care se întoarce la calea sa după cele trei zile de pocăinţă şi recluziune în burta Unui chit. Însă pescarul Iona din textul lui Marin Sorescu nu are un destin asemănător. Teatrul modern valorifică şi reinterpretează miturile.

S SPECIE LITERARĂ

Subintitulată „***tragedie în patru tablouri***\ piesa iese din clasificările clasice, fiind o parabolă **dramatică,** alcătuită sub forma unui monolog, care cultivă alegoria şi metafora.

/ PARTICULARITĂŢI ALE CONSTRUCŢIEI SUBIECTULUI

Chiar dacă existenţa în scenă a unui singur personaj poate părea surprinzătoare, ea nu este neapărat neobişnuită, căci, asemeni majorităţii dramaturgilor moderni, Sofescu îşi construieşte piesa în răspăr cu regulile teatrului „clasic". El **renunţă** în primul rând **la dialog,** obligându-şi personajul (şi, implicit, actorul) *se dedubleze, să se plieze şi să se «strângă» după cerinţele vieţii sale interioare şi trebuinţele scenice",* facându-l să se comporte „ca *şi când în scenă ar fi două persoane*"; Consecinţele sunt **dispariţia conflictului şi a intrigii** şi plasarea acţiunii în plahul **parabolei.**

S PARTICULARITĂŢI ALE COMPOZIŢIEI TEXTULUI

Piesa este alcătuită dintr-o succesiune de **patru tablouri.** Fiecare dintre acestea prezintă alt context în care se află personajul. Rolul **indicaţiilor scenice** este de a ajuta la

clarificarea semnificaţiilor simbolice şi, de asemenea, de a oferi un sprijin pentru înţelegerea problematicii textului.

„Ca orice om foarte singur, Iona vorbeşte tare, cw sine însuşi, îşi pune întrebări şi-şi răspunde, ca si când în scenă ar fi două persoane. Se dedublează şi se «strânge» după cerinţele vieţii sale interioare şi trebuinţele scenice" - precizarea din debutul textului, din didascalii, oferă atât informaţii legate de punerea în scenă a piesei, cât şi ajutor în descifrarea temei.

Evident, nimic din ceea ce se întâmplă pe scenă nu trebuie interpretat în plan real; piesa fiind în fond o **parabolă a căutării spirituale a individului.** Este vorba de drumul dificil şi dureros spre înţelegere privită ca *iluminare.* Toate gesturile eroului, indicaţiile de regie, decorul, totul trebuie aşadar „citit" în cheie simbolică.

In Tabloul I, *„scena e împărţită în două. Jumătate reprezintă o gură imensă de peşte. Iona stă în gura peştelui, nepăsător. E întors cu spatele spre întunecimea din fundul gurii peştelui uriaş".* In acest moment, Iona ignoră pur şi simplu pericolul. *Micul acvariu* aflat lângă Iona şi pe care el îl ignoră este o reprezentare şi totodată un avertisment despre inconştienţa cu care se comportă omul în faţa iminentei produceri a unei situaţii-limită. Lumea peştişorilor nu este acvariul, în fond o închisoare, dar ei *„dau veseli din coadă",* părând a se fi adaptat pe deplin la situaţia anormală în care se află. Este ceea ce va face şi Iona, odată înghiţit de *,gura imensă de peşte"* pe care *„nepăsător",* o ignorase atâta vreme. Gestul său disperat din finalul primului tablou, când încearcă să oprească fălcile *„care se încleştează scârţâind groaznic",* vine prea târziu, iar strigătul zadarnic, *,^ijutoooor!",* este o confirmare. •

In Tabloul II, odată ajuns prizonier în burta peştelui, el va încerca să se adapteze, să-şi demonstreze sieşi că e liber să facă ceea ce doreşte:

„- Pot să merg, uite, pot să merg încolo. (Merge într-o direcţie, până se izbeşte de limită.)

- (Intorcându-se, calm) *Şi pot să merg şi încoace.* (Merge; acelaşi joc)

- *Pot să merg unde vreau. Fac ce vreau. Vorbesc. Să vedem dacă pot să şi tac. Să-mi ţin gura"*

Chiar va încerca să prindă în năvod peştii care-i cad în „celulă". Doar acesta este rostul unui pescar!

In Tabloul III, *„mica moară de vânt'* aflată în burta *Peştelui II* şi de care Iona se simte *„atras ca de un vârtej",* constituie şi ea un avertisment simbolic. Eroul *,je va feri tot timpul să nu nimerească între dinţii ei de lemn",* dar nu va face singurul gest cu adevărat normal într-o astfel de situaţie: să o înlăture din cale. La fel făcuse de fapt tot timpul până

acum: refuzase să-şi conştientizeze situaţia, încercând doar să se adapteze.

Tabloul IV reprezintă *„o gură de grotă, spărtura ultimului peşte spintecat de lona. La început, scena e pustie. Linişte." „Barba lui Lona*" care răsare la gura grotei, *„lungă şi ascuţită*", este un indice de timp: a trecut o viaţă de când omul încearcă zadarnic să găsească soluţia.

S
PERSONAJUL
DRAMATIC

Iona este, aşadar, omul prins fară voia lui într-o capcană din care încearcă pur şi simplu să scape. Dar conştientizarea propriei condiţii şi, drept urmare, gândul că trebuie să găsească o soluţie de salvare nu vin de la sine. Ideea căutării se insinuează mult mai târziu în mintea lui. Primele sale acţiuni sunt mai degrabă rodul unor impulsuri de moment decât nişte acte raţionale: prins în capcană, el doar se zbate să scape. Iar rezultatul este nul. Iona spintecă burta peştelui care l-a înghiţit şi se trezeşte în burta altuia, mai mare decât a primului. Ieşirea din limite vechi înseamnă intrarea în limite noi. Va repeta gestul de mai multe ori, dar de fiecare dată cu acelaşi rezultat, căci voinţa de a se salva, ea singură, nu este suficientă. *„Doamne, câţi peşti unul în altul*, exclamă el mirat, *când au avut timp să se aşeze atâtea straturi?"* înţelegerea, se va produce abia în final. Eroul alesese un drum greşit, care ducea *în afară*. Calea cea adevărată, singura de altfel, se află însă *înăuntrul* nostru. *„Trebuie s-o iau în partea cealaltă. ...E invers. Totul e invers*", exclamă el în final, *iluminat*. Cuvântul „magic", care marchează clipa descoperirii propriei identităţi, a fost *eu: „Eu sunt Iona!"*

S SEMNIFICAŢII

Gestul de a-şi spinteca burta nu trebuie aşadar înţeles ca o sinucidere, de vreme ce nicio acţiune din text nu se manifestase în planul realităţii, ci tot simbolic: omul a găsit calea, iar aceasta se află *în sine*. Mitul labirintului şi metafora luminii din final *(Răzbim noi cumva la lumină*") susţin semnificaţia simbolică a piesei.

V MIJLOACE DE CARACTERIZARE

Mijloacele de caracterizare sunt specifice personajului dramatic (limbajul, gesturile, acţiunile simbolice, indicaţiile autorului), dar modul de expunere este exclusiv monologul.

CONCLUZIE

Iona aduce o **înnoire radicală** în teatrul românesc. Renunţarea la concretul istoric, situarea în atemporal, deschiderea spre arhetipal şi, de aici, spre general-uman, rescrierea mitului biblic cu trimiteri spre actualitate, sunt tot atâtea **trăsături ale teatrului modern.** Sensul ultim al textului este ideea că singura cale de a-ţi proiecta viitorul este conştientizarea trecutului.

CURENTE CULTURALE/ LITERARE
ÎN PERIOADA POSTBELICĂ
POSTMODERNISMUL

I. DELIMITĂRI TERMINOLOGICE ŞI CONTEXTUALE

Postmodernism - mişcare, orientare în cultura universală, manifestată în a doua jumătate a secolului al XX-lea, conştientizată şi accentuată în anii '80, deşi termenul de postmodernism a fost utilizat încă din deceniul al IV-lea. Postmodernismul se defineşte prin raportare la modernism, atât ca o continuare a acestuia, cât şi în opoziţie faţă de

anumite tendinţe ale acestuia. In timp ce modernismul rupe cu tradiţia, postmodernismul înglobează experienţa estetică anterioară, o recuperează creator şi ironic, ludic şi parodic. In timp ce scriitorii modernişti erau preocupaţi de producerea textului, de actul creaţiei, adică de autoreferenţialitate, postmoderniştii redau autorului şi operei importanţa pierdută, se deschid din nou spre lume, spre real, de exemplu prin biogra- fism şi poezia cotidianului. Operele postmoderne, cu caracter hibrid, se adresează minorităţii cunoscătorilor, dar atrag şi publicul larg cu ajutorul unei strategii a seducţiei, a jocului şi a impurităţii, adică a amestecului de genuri, specii şi coduri de comunicare.

Scurt istoric

Termenul *postmodern* a fost utilizat întâia oară în anul 1949 în legătură cu arhitectura, dar abia la începutul anilor '70 el va intra cu adevărat în limbajul de specialitate al teoreticienilor şi al artiştilor. Deşi nu există nici azi un consens asupra a ceea ce reprezintă termenul, devenise clar că tendinţa tot mai vizibilă de accelerare a schimbărilor nu era una conjuncturală, iar dezvoltarea tehnologică va face foarte curând ca lumea să nu mai semene deloc cu ceea ce fusese cu doar un deceniu înainte. Caracterul informaţional al societăţii contemporane, miniaturizarea sistemelor (nu mai departe decât în anii '80 memoria unui computer trebuia stocată într-un spaţiu de mărimea unui dulap, se foloseau role magnetice asemănătoare celor din cinematografie, iar maus-ul ori disketa ţineau de domeniul SF; cât despre telefonia mobilă, ce ar mai fi de spus!) sunt doar câteva caracteristici ale lumii de azi. A fost/ este o lume în mişcare şi chiar sistemul comunist, închis prin definiţie, va pierde cu încetul, în acei ani, monopolul informaţiei unice. Se apropia *sfârşitul istoriei* prevestit de Francis Fukuyama *(sfârşitul istoriei* - concept impus de istoricul şi sociologul american Francis Fukuyama în cartea sa ***Sfârşitul istoriei şi ultimul om***, unde sunt descrise, în spirit postmodern, condiţiile sociale, economice şi psihologice care impun deplasarea tuturor societăţilor

im

de azi spre o unică formă de viaţă politică şi socială, pe care el o consideră a fi liberalismul democratic burghez.).

• Pentru cultura română procesul de sincronizare a început însă mai târziu, prin anii '80, subteran şi, evident, împotriva tendinţei oficiale impusă de partidul comunist care încuraja o literatură „modernistă", în fond o întoarcere la un tip de sensibilitate poetică aparţinând perioadei interbelice.

• Primele reacţii împotriva poeticii moderniste, „oficiale" au apărut totuşi pe la jumătatea anilor '60, odată cu „grupul oniric" (Leonid Dimov, Emil Brumaru, Vintilă Ivănceanu, Dumitru Ţepeneag). Lor li se vor adăuga, cam în aceeaşi perioadă, dar nu în mod necesar programatic, mai „bătrâna" „Şcoală de la Târgovişte" ^ prozatorilor Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu^ care însă abia în acei ani poate să se manifeste. '.

• Alte nuclee au fost „Cenaclul de luni" (1977-l984) condus de Nicolae Manolescu şi cenaclul „Junimea", din anii '70-80', condus de Ov.S. Crohmălniceanu (volumul *cult* al grupului este *Desant '83,* care conţine proză scurtă scrisă de şaisprezece tineri debutanţi: Mircea Nedelciu, Ion Bogdan Lefter, Gheorghe Crăciun, Mircea Cărtărescu ş.a.). Sunt anii în care se impune în literatură *Generaţia '80*, cu siguranţă cea mai orgolioasă dintre cele ce s-au manifestat în ultima jumătate de secol.

Trăsături definitorii

Postmodernismul, afirma Ov.S. Crohmălniceanu, „*e monstrul de la Loch Ness al criticii contemporane, tot mai mulţi inşi declară -că l-au văzut cu ochii lor, dar dau fabuloasei lui înfăţişări descripţii absolut diferite*". Este greu, dacă nu imposibil, de împăcat punctele de vedere ale teoreticienilor şi mai cu seamă reducerea acestora la doar câteva principii, căci zonele în care se intersectează liniile ce desenează hărţi atât de diferite, nu sunt prea numeroase. Iată totuşi câteva puncte de vedere ale unora dintre cei mai autorizaţi comentatori români ai fenomenului.

• Dacă pentru moderniști „*mai puţin însemna mai mult*, pentru postmodernism *mai puţin înseamnă mai plicticos,* afirmă Matei Călinescu, *estetica postmodernismului având predilecţie pentru formele complicate şi pentru varietatea elaborată".*

• *„J*oezia postmodernă-* ***QONS\AQX?L*** Nicolae Manolescu - *îşi împrumută criteriul poeticului din aceea modernă, cu deosebire că se arată mult mai îngăduitoare în preferinţele şi în idiosincraziile ei"* Ea cultivă expresia şi comentariul aluziv, citatul, anacronismul intenţionat, amestecul de stiluri, toate ca modalităţi ludice ale dialogului cu trecutul.

• Mircea Cărtărescu accentuează latura *autobiografică, realistă, orală* şi *prozaizantă* a curentului, iar Ion Bogdan Lefter evidenţiază legăturile dintre postmodernism şi *experimentul literar românesc din anii '60- '70* („grupul oniric" şi „Şcoala de la Târgovişte").

• In proză, postmodernismul presupune *„textualism, un nou mod de a organiza povestirea sau romanul; trecerea deHa proza auctorială la proza autoreflexivă; predilecţia pentru fragment şi o nouă relaţie cu cititorul*", afirmă Eugen Simion.

• Alte caracteristici: autoironia, parodia, pastişa, plăcerea jocului.

• Ca fenomen artistic, filozofic şi chiar social, postmodernismul înclină spre formele deschise, provizorii, este un discurs al ironiei şi al fragmentelor, implicând arta şi ştiinţele, marea cultură şi cultura populară, partea şi întregul.

Reprezentanţi ai postmodcrnismului (în întreaga lor operă sau doar în secţiuni **ale ei):**

• în literatura universală: Jorge-Luis Borges, Vladimir Nabokov, Julio Cortázar, Italo Calvino, Gabriel Garciá Márquez, John Fowles, Mario Vargas Llosa, John Barth, Milán Kundera ş.a.;

• în literatura română: Mircea Cărtărescu, loan Groşan, Florin laru, Traian T. Coşovei, Alexandru Muşina, Caius Dobrescu, Gheorghe Crăciun, Matei Vişniec ş.a.

II. COMPETENŢA DE EVALUAT

• Punerea în context a textelor studiate prin raportare la epocă sau la curente culturale/ literare.

Cerinţe:

(1) Utilizează informaţiile de mai sus într-un eseu liber având ca temă ***post-modernismul***, folosind exemplificări din textele studiate la clasă. Este util să ai în vedere următoarea structură a eseului: premisă (idee de bază, punct de plecare), argumentaţie (trei - patru argumente de natură teoretică însoţite de exemplificări corespunzătoare ale premisei) şi concluzie/ sinteză (partea finală a expunerii, care cuprinde ideile esenţiale din cuprinsul eseului).

(2) Scrie un eseu în care să prezinţi trăsăturile postmoderniste, care se regăsesc într-un text literar studiat.

Alegerea textului-suport: ***Levantul*** de Mircea Cărtărescu.

III. SUGESTII DE REDACTARE

STRUCTURA ESEULUI

CONŢINUTUL ESEULUI

IPOTEZĂ

S GEN, SPECIE S

Levantul de Mircea Cărtărescu apare pentru întâia oară în 1990 şi este un vast poem, în fapt o epopee istorică postmodernă, alcătuită canonic din 12 cânturi, ce are ca model ***Ţiganiada*** lui Ioan Budai-Deleanu.

SURSE LIVREŞTI

într-un interviu acordat lui Mircea Mihăieş, autorul măr-turiseşte că nu poate încadra ***Levantul*** într-un anume gen literar sau într-o anumită specie literară: ***¿Singurul text complet izolat e din punctul meu de vedere Levantul. Nu-l consider ca făcând parte din latura mea poetică, nici din cea prozastică. Este cu totul şi cu totul altceva***în acelaşi interviu, Mircea Cărtărescu afirmă că subiectul epopeii este inspirat dintr-o scrisoare a lui Ion Ghica adresată lui Vasile Alecsandri ***Din timpul zaverei,***

S ÎNCADRARE ÎN CURENT LITERAR

S TRĂSĂTURI POSTMODERNISTE

fapt remarcat, de altfel, şi de criticul literar Florin Manolescu într-o cronică asupra operei.

ARGUMENTARE ,

După aprecierea autorului, *Levantul* aparţine esteticii postmoderniste prin faptul că este „0 *piatră funerară peste poezia românească*în sensul că marchează „*ideea de sfârşit al literaturii, al istoriei etc., care este ideea centrală a postmo- dernităţii. Nu înseamnă că după Levantul nu se mai scrie poezie, ci că Levantul încheie istoria poeziei, acea dezvoltare cauzală şi liniară pe care istoricii literari simt nevoia s-o construiască în cărţi de extindere naţională [...], odată cu Levantul se termină cu această viziune a unei mari istorii literare, [...] o anumită idee despre poezie moare odată cu Levantul'.*

De asemenea, opera aparţine postmodernismului prin utilizarea elementelor specifice acestei estetici literare. Dintre acestea putem aminti tehnica intertextualităţii, prin trimiteri la diverse momente, opere şi personalităţi ale istoriei poeziei şi ale literaturii româneşti. în *Levantul* se întâlnesc într-o insolită

a

combinaţie: *Conrad* de Dimitrie Bolintineanu, *Împărat şi proletar, Epigonii, Luceafărul, Scrisoarea /, Scrisoarea III, Glossă* de Mihai Eminescu, dar şi alte texte ale marelui poet (de altfel trimiterile eminesciene sunt cele mai numeroase), *Dan, căpitan de plai* de Vasile Alecsandri, *Scrisoarea lui Neacşu, Balcanul şi Carpatul*, Emil Brumaru, Costache Conachi, Phoenix şi *Cantofabule*, Grigore Ureche, *Riga Crypto şi lapona Enigel* de Ion Barbu, Alecu Russo, *Baroane, Testament* de Tudor Arghezi, Leonid Dimov, Ştefan Augustin Doinaş, Horia Furtună, Ion Pillat, Dan Botta, George Bacovia, Lucian Blaga, *11 elegii* de Nichita Stănescu, Anton Pann, *Craii de Curtea Veche* de Mateiu Caragiale, I.L. Caragiale etc. Criticul Nicolae Manolescu apreciază, în lucrarea *Literatura română postbelică,* că „f/7 *Levantul avem o veritabilă istorie a poeziei româneşti inclusă în trama epopeii. Comicul rezultă din virtuozitatea stilistică: de la citat la pastişă şi parodie, toate procedeele sunt folosite*

Un alt procedeu postmodernist utilizat de Mircea Cărtărescu în *Levantul* este spiritul ludic. *‚Jocul de-a literatura pare mai important lui Cărtărescu însuşi decât orice altceva. El este un autor conştient de procedeele întrebuinţate"*. ‚Jocul de-a literatura"* la care se referă Manolescu, capătă în epopeea lui Cărtărescu o dublă formă. Este vorba, pe de o parte, de intervenţiile repetate ale autorului în text (modalitate literară tipic postmodernistă), care face diverse comentarii, de cele mai multe ori autoironice: *„Dar, efendi narator,/ Cam grăbişi cu diegesis şi te luă gura-nainte.JLector ipocritdesigur visul ăsta-i un pretext/ Pentru a-mi vârî iar coada în istoria ce-o torc./ Narcisismu-mi e de vină. Insă, iată, mă întorc/ La naraţiuni, descripţii, personage, şi-ţi promit/ Să mă mai zăreşti în carte tot mai mult către sfârşit"* Aceste comentarii *Joacă diferite roluri în text. De regulă anticipează acţiunea [...]. Auctorele se distrează pe seama creaturilor lui de hârtie, cu alte cuvinte, mânuindu-le după plac. [...] Dar nu e numai o voce auctorială care comentează: în cântul IX, Auctorele intră pe scenă în carne şi oase, fiind prezentat personajelor de către Manoil, şi însoţindu-le până la capăt în aventură. Cântul final ni-l arată scriindu-şi epopeea într-un apartament friguros de bloc, şi prirpind vizita inopinată a personajelor, care sunt pur şi simplu la uşă şi pe care le tratează cu vin de Jidvei"*[2]. Pe de altă parte, *Jocul de-a literatura*" înseamnă, după cum remarcă Andrei Bodiu, plasarea conceptului de fantezie în centrul epopeii. începutul cântului al zecelea este ilustrativ în acest sens: *¡fantasie, fantasie... forma ce cuprinzi informul,/ Şoaptă ce şopteşti tăcerea und} scânteie cloroformul/ Ca şi*

[1] Nicolae Manolescu, ***Literatura română postbelică***, I, Ed. Aula, Braşov, 2001.

vinul dăn pocalul revărsat, dăn sântul Graal!".

Biografismul reprezintă o altă tehnică postmodernistă

A

care se regăseşte în *Levantul*. In cântul al nouălea, autorul scrie în mod explicit, cu majuscule, următoarea afirmaţie, pe care o şi încadrează într-un dreptunghi, separând-o de restul textului pentru a atrage cititorului atenţia asupra ei: *MIRCEA CĂRTĂRESCU, AM SCRIS LEVANTUL ÎNTR-UN MOMENT GREU AL VIEŢII MELE, LA VÂRSTA DE TREIZECI ŞI UNU DE ANI, CÂND NEMAICREZÂND ÎN POEZIE (TOATĂ VIAŢA MEA DE PÂNĂ ATUNCI) ŞI ÎN REALITATEA LUMII ŞI ÎN DESTINUL MEU ÎN ACEASTĂ LUME, M-AM HOTĂRÂT SĂ ÎMI OCUP TIMPUL CLOCIND O ILUZIE"*

Postmodernismul trebuie legat şi de plăcerea autorului de a folosi în combinaţii surprinzătoare, procedee şi modalităţi specifice altor arte. Iar cinematograful ocupă cu siguranţă primul loc. Din arta cinematografică a preluat poetul tehnica montajului, a stop-cadrului şi a gros-planului, a focalizării sau a ralantiului, ca şi „reţeta" benzilor desenate, cu care îşi compară poemul *(„opul ista ca de bande desenate").* Cinematograful este iluzie, literatura devine iluzie, umbra umbrei, iar *Levantul, râs al meu.* Rolul poetului este de a întreţine această iluzie.

Un alt procedeu postmodernist important (şi născător totodată de comic), aşa cum observă Nicolae Manolescu, *„este*

[2] Nicolae Manolescu, op cit.

stăpânirea mai multor registre ale limbii, jocul lingvistic ca atare. Levantul e redactat într-o limbă inventată. Ea poate părea aceea a poeziei paşoptiste (mai precis a lui Bolintineanu din Conrad), dar asta este o iluzie. Cunoscător al cuvintelor

t/

aflate în uzul poetic acum o sută cincizeci de ani, Cărtărescu nu le fetişizează. In fapt, limba Levantului are mai multe straturi şi poetul sare de la unul la altul [...]. Există, pe lângă cuvintele poetice englezeşti ca story sau cuvinte din vocabularul poeticii moderne ca diegesis şi unele pur şi simplu create de Cărtărescu. Nici arhaic, nici neologistic, Levantul are un parfum muntenesc \ evident, rod al fonologiei zonale. Toate invenţiile lingvistice, de altfel, când sunt savuroase, par la noi munteneşti, şi nu în ultimul rând din cauza licenţelor, resimţite ca abateri de la norma literară

✓ TITLU /TEMA S COMPOZIŢIE / SUBIECTUL

Titlul poemului este un toponim, denumirea dată în trecut litoralului răsăritean al Mării Mediterane (Asia Mică, Siria, Liban, Egipt), ocupat de musulmani şi frecventat din secolul al Xl-lea de negustori creştini. In epopeea lui Cărtărescu, *Levantul* denumeşte tocmai spaţiul desfăşurării acţiunii. Dincolo de substratul eroic, satiric şi totodată comic al epopeii, care aminteşte de *Ţiganiada* lui Ioan Budai-Deleanu, tema operei lui Cărtărescu o reprezintă „*istoria însăşi a poeziei româneşti*." (Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică) Levantul* este structurat în **douăsprezece cânturi** şi are ca **motto** celebrul pasaj explicativ al lui Mihai Eminescu, din scrisoarea către Titu Maiorescu, pasaj ce se referă la poemul *Epigonii: „Dacă în Epigonii veţi vedea laude pentru poeţi ca Bolliac, Mureşan şi Eliade, acelea nu sunt pentru meritul intern al lucrărilor lor, ci numai pentru că, într-adevăr, te mişcă acea naivitate sinceră, neconştiută cu care lucrau ei. Noi, ceşti mai noi, cunoaştem starea noastră, suntem treji de suflarea secolului şi de aceea avem atâta cauză de a ne descuraja***Acest** motto dezvăluie faptul că, în totalitate, poemul este pus, **în** manieră **postmodernistă,** sub semnul livresculuI.

Subiectul epopeii, *„trama epică ne aduce până la un punct aminte de poemele romantice de pelerinaj, cum ar fi Childe Harold al lui Byron sau Conrad al lui Bolintineanu. Referinţa la ambele este directă în LevantuF .*

La începutul secolului al XlX-lea, când se încheie perioada domniilor fanariote, *„un june boier patriot şi poet, pe nume Manoil (este numele eroului din opera lui Bolintineanu) călătoreşte pe un caiac din Corfu la Zante, admirând peisajul meridional şi scriind elegii*' . Manoil, crezut englez, este luat

3Nicolae Manolescu, op. cit.
4 Idem.

prizonier de piratul Iaurta Chiorul. Dar Manoil îşi mărturiseşte originea: nu este englez, ci „*rumân*", iar alura lui britanică se datorează faptului că a studiat la Cambridge, unde l-a cunoscut pe fiul piratului, Zotalis, cu care a devenit frate de cruce, hotărându-se să lupte fiecare pentru libertatea ţării lui: Valahia şi Grecia. Iaurta îl invită pe Manoil la un ospăţ pantagruelic, iar acesta din urmă îi face piratului o scurtă relatare a istoriei neamului său. Ajuns împreună cu piraţii pe insula Zante, Manoil o întâlneşte pe Zenaida, sora sa. în palatul ei, apelând la un plan al poetului Iancu Aricescu, pun la cale răpirea lui vodă cu ajutorul unui balon zburător construit de grecul Leonidas Ampotrofagul, căsătorit cu ploieşteanca republicană, Zoe. Apare şi zuavul spion Languedoc de Briliant, amantul Zenaidei, care promite să-i ajute. Toate aceste personaje se îndreaptă spre Giurgiu, dar ajung pe o insulă misterioasă, unde *feea Hyacint, zâna tainicelor arte, a visării, nemuririi*, ca odinioară Circe, îi propune lui Manoil să-i arate viitorul. El vrea să afle încotro se îndreaptă poezia. Prin puterile magice ale feei, îi apar înainte cei şapte corifei ai poeziei, nenumiţi, dar uşor de recunoscut, Eminescu, Arghezi, Bacovia, Blaga, Barbu şi Nichita Stănescu. în cel de-al şaptelea, care recită chiar începutul *Levantului*, îl recunoaştem pe autorul însuşi. Iaurta îl întâlneşte pe Zotalis, fiul său, care, ca şi Parpangel, eroul *Ţiganiadei,* povesteşte pe unde a călătorit. Dintre toate ţările, Valahia îi pare cea mai fericită, iar descrierea, aminteşte de belşugul raiului din *Ţiganiada*: *„Acolo căşile-s dă friptură/ Cu uşe de telemea o bucată,/ Iazurile dă mujdei şi dă saramură*...". Dirijabilul ajunge la Giurgiu, apare pentru o clipă şi autorul, bătându-şi la maşină propriul poem. Manoil este scos din maşina de scris, „*maşina de vise",* autorul voind astfel să-şi demonstreze puterea absolută asupra personajelor: *„Pot să-ţi curm acuma viaţa, pot s^fac ca să devii/ Trădătbr şi Iudă, rege sau călugăr în pustii"* Acesta îi scapă însă de sub control şi între cei doi are loc o luptă. Autorul intră în carte, unde este pre- * zentat celorlalte personaje: între coperţile cărţii, el se aşteaptă să descopere o lume iluzorie- dar constată că lumea ficţiunii seamănă până la confuzie cu lumea reală: *„Totul e real în visu-mi ca- şi lumea d-unde vin/ Ce descrii are fiinţă şi respiră pă deplin"*

Personajele pătrund în sala tronului, iar vodă este înlocuit cu Iaurta, fără dificultăţi. Planul eroic de răpire a domnitorului cade în derizoriu. La ieşire, ele se pomenesc în plin-centrul Bucureştiului zilelor noastre: *„Manoil nu-i vine-a crede, în lumina aurie/ Tot văzând cum trecătorii intră în cofetărie/ Sau se bagă subt pământuri în pasagiul cu metrou./ Ne frecăm la ochi de parcă un miragiu, un halou/ Ni s-a năzărit; se uită ca la urs la noi cei care/ Pe trotuar păşesc alături sau se-ndreaptă spre parcareJ Crezând că suntem actorii vrunui film* istoricesc.[99]

Ultimul cânt aduce cititorul la realitatea cotidiană: *octombrie 30. Lucrez în bucătărie. Suflu-n degetele reci./ Gaze sunt mai mici ca unghia, ca petale de-albăstrea./ Zaţ de nechezol mânjeşte fundul ceştii de cafea*[99]. Autorul primeşte în final vizita personajelor sale, totul dovedindu-se a fi **o carte în carte.**

Poemul însuşi, asemeni celor mai multe dintre **textele postmoderne,** este unul de **montaj.** *„Nu pricepeţi că-n poemă totul este artificiu?,* întreabă retoric autorul. Chiar trecerea de la un tablou la altul se face printr-o intervenţie „în clar", menită a sublinia convenţia: *„Maşinişti la manivelă! Derulaţi un alt decor*[99]*,* prin versuri-ramă, având rolul de a-i arăta cititorului nu doar decorul, ci şi mecanismele ascunse care îl pun în mişcare.

CONCLUZIE

Epopeea *Levantul* de Mircea Cărtărescu aparţine **post-**modernismului, având ca trăsături: utilizarea tehnicii inter-textualităţii, spiritul ludic, biografismul, caracterul hibrid realizat prin utilizarea mijloacelor specifice altor arte, folosirea mai multor registre lingvistice.

Criticul Ovid S. Crohmălniceanu consideră că *Levantul* este o *, formidabilă reactivare de forţe latente ale poeziei româneşti din cele mai vechi timpuri până azi, adevărat manifest literar postmodern, în care vedem pe viu cum o întreagă experienţă lirică e reluată cu uimitoare inventivitate şi lucrează ca să dea un asemenea produs încântător. Sunt aici jocuri de oglinzi fascinante, mari aripi ale imaginaţiei, bătând nebuneşte spre absolut, humor şi înfiorări spirituale profunde, altoiuri fecunde şi inovaţii temerare, candoare şi savanterie. Ba poate chiar atâta farmec încât să împace cu poezia şi pe cei care au renunţat să o mai citească*[99]

I.L. CARAGIALE SPECII DRAMATICE. COMEDIA

I. DELIMITĂRI TERMINOLOGICE

GENUL LITERAR

Genul dramatic cuprinde acele opere literare *destinate reprezentării scenice* (nu lecturii). De aceea, opera dramatică impune anumite limite privind amploarea în timp și spaţiu a acţiunii reprezentate. Ideile și sentimentele autorului sunt transmise indirect, prin intermediul acţiunii și al personajelor; intervenţia directă a autorului se reduce la didascalii.

Opera dramatică se realizează în plan textual prin: *dialog (schimb de replici), monolog dramatic* (uneori și *aparte*), iar în plan metatextual, prin *indicaţiile scenice.*

• Textul dramatic are caracter ficţional.

• Textul dramatic este organizat în *acte* (subdiviziuni formale într-o piesă de teatru, cuprinzând mai multe scene), *scene* (subdiviziuni ale unui act, delimitate, în general, de o schimbare în gruparea personajelor), *tablouri, replici.*

• Sunt prezente *indicaţiile scenicei indicaţiile de regiei didascaliile* (sugestiile autorului privitoare la jocul actorilor sau la decor, pentru transpunerea textului în spectacol).

• Acţiunea se dezvoltă în jurul *conflictului dramatic* (prezenţa unor puternice forţe opuse, aflate într-o relaţie ostilă; existenţa unui obstacol între aceste forţe determină prin ciocnirea lor naşterea unei crize, apariţia unui dezechilibru care trebuie rezolvat; efectul crizei este tensiunea interioară/ aşteptarea, încordarea, care declanșează un lanţ de evenimente, orientat în mod necesar spre o soluţie/ o rezolvare). *Situaţia dramatică* presupune posibilitatea unei rezolvări. Când aceasta nu există, dramaticul se transformă în tragic, care este legat de fatalitate.

In *spectacolul teatral*, conţinutul de idei și sensul operei sunt evidenţiate prin jocul unor actori, care întruchipează personajele pe o scenă, în faţa spectatorilor. între spectatori și scriitor (dramaturgul) apare o convenţie, spectatorul admiţând ideea că pe scenă apar adevăraţii eroi, iar comunicarea este mediată de regizor, actori și ceilalţi implicaţi în montarea scenică a textului dramatic. Spectacolul teatral este sincretic, prin combinarea simultană a mai multor aspecte: gestica și rostirea actorilor, decorul, costumele, lumina, muzica, mișcarea (dansul).

Cele mai importante specii dramatice sunt: comedia, tragedia și drama.

SPECIA LITERARA

Comedia este o specie a genului dramatic, în proză sau în versuri, care pro**voacă râsul** (sunt menite să-i înveselească pe spectatori) prin surprinderea moravurilor sociale, a unor tipuri umane sau a unor situaţii-neaşteptate, având un final fericit şi,

deseori, un rol moralizator. Personajele comediei sunt inferioare în privinţa însuşirilor morale, a capacităţilor intelectuale sau a statutului social. ,

Tipuri de comedie:

• comedie de situaţii (de intrigă) - cu întâmplări derulate într-un ritm alert, cu răsturnări bruște de situaţie şi cu rezolvări neașteptate;

• comedie de moravuri - prezintă, cu scop moralizator, defecte umane (morale) sau moravuri sociale;

• comedie de caractere - cu accent pe latura psihologică a personajelor, înfăţişând adesea caractere (avarul, orgoliosul, naivul etc.).

CATEGORIA ESTETICĂ

Comicul este o categorie estetică având ca efect râsul, declanşat de contrastul/ nepotrivirea dintre aparenţă şi esenţă, pretenţii şi realitate, aşteptări şi rezultate, automatism şi natural, dintre ceea ce este şi ceea ce vrea să pară (crede că este) un personaj. Contrastul comic este inofensiv şi este receptat într-un registru larg de atitudini: bunăvoinţă, amuzament, înduioşare, dispreţ. Comicul implică existenţa unui conflict comic (contrastul), a unor situaţii şi personaje comice.

Tipuri de comic/ forme de realizare a efectului comic în dramaturgie sunt:

• comicul de situaţie;
• comicul de caractere;
• comicul de moravuri;
• comicul de limbaj;
• comicul de nume.

II.COMPETENŢA DE EVALUAT

• încadrarea unui text narativ într-o anumită categorie (specie), pe baza identificării caracteristicilor acesteia.

Cerinţa:

Realizează un eseu în care să demonstrezi că o operă literară studiată aparţine speciei literare comedia.

Alegerea operei literare adecvate: comedia *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale.

III. SUGESTII DE REDACTARE

ELEMENTELE TEXTULUI DRAMATIC

ŞL CONŢINUTUL ESEULUI

S TEXT ŞI CONTEXT (CONTEXTUL OPEREI)

S OPINII CRITICE

Reprezentată pe scenă în 1884, comedia *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale este a treia dintre cele patru scrise de autor, o capodoperă a genului dramatic.

Prejudecata criticului E. Lovinescu despre efemeritatea comediei de moravuri faţă de comedia de caracter nu s-a dpvedit îndreptăţită în timp, comedia *O scrisoare pierdută* fiind actuală

şi pentru că mentalitatea unei categorii sociale nu diferă prea mult în context românesc de la o epocă la alta. Ambiţiile, dorinţa de avere, privilegii sau ascensiune socială nu ţin doar de mentalitatea unei epoci. G. Călinescu susţine acest lucru: precum *există categorii individuale, există şi tipuri sociologice. (...) Situaţiile sunt eterne şi se rezolvă în limbaj*".* In plus, *„Caragiale are o dublă intuiţie a individului: a categoriei sociale şi sufleteşti. Comedia de moravuri se împleteşte cu aceea de caracter."* (Pompiliu Constantinescu)

s SPECIE

IPOTEZĂ

Opera literară *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale este o **comedie de moravuri,** în care sunt satirizate aspecte ale societăţii contemporane autorului, fiind inspirată din farsa electorală din anul 1883.

s COMEDIA

FORMULAREA ARGUMENTELOR

Comedia este o specie a genului dramatic, care stârneşte râsul prin surprinderea unor moravuri, a unor tipuri umane sau a unor situaţii neaşteptate, cu un final fericit. Personajele comediei sunt inferioare. Conflictul comic este realizat prin contrastul între aparenţă şi esenţă. Sunt prezente formele comicului: umorul, ironia și diferite tipuri de comic (de situaţie, de caracter, de limbaj şi de nume).

^TEMA

Incadrându-se în categoria **comediilor de moravuri,** prin satirizarea unor defecte omeneşti, piesa prezintă aspecte din viaţa politica (lupta pentru putere în contextul alegerilor pentru Cameră) şi de familie (relaţia dintre Tipătescu şi Zoe) a unor reprezentanţi corupţi ai politicianismului românesc.

s TEXT DRAMATIC

DEZVOLTAREA ARGUMENTELOR

Ca specie a genului dramatic, comedia este destinată reprezentării scenice, dovadă fiind lista cu *Persoanele* de la începutul **piesei** şi **didascaliile,** singurele intervenţii directe ale autorului în piesă.

s COMPOZIŢIA TEXTULUI DRAMATIC

Textul dramatic este structurat în **patru acte** alcătuite din **scene, fiind** construit sub forma schimbului de **replici** între per**sonaje.**

^ TITLU

Titlul pune în evidenţă **contrastul comic** dintre aparenţă şi esenţă. Pretinsa luptă pentru putere politică se realizează, de fapt, prin lupta de culise, având ca instrument al şantajului politic **„o** scrisoare pierdută" - pretextul dramatic al comediei. Articolul nehotărât indică atât banalitatea întâmplării, cât şi repetabilitatea ei (pierderile succesive ale

aceleiaşi scrisori, amplificate prin repetarea întâmplării în alt context, dar cu acelaşi efect).

s CONSTRUCŢIA SUBIECTULUI DRAMATIC

s TIMP ŞI SPAŢIU

s INTRIGA

s CONFLICTE DRAMATICE

COMEDIA · I.L. CARAGIALE

Fiind destinată reprezentării scenice, creaţia dramatică impune anumite limite în ceea ce priveşte amploarea timpului şi a spaţiului de desfăşurare a acţiunii. Acţiunea comediei este plasată *„în capitala unui judeţ de munte, în zilele noastre",* adică la sfârşitul secolului al XlX-lea, în perioada campaniei electorale, într-un interval de trei zile.

Intriga piesei (elementul care declanşează desfăşurarea acţiunii şi efectul de ansamblu al textului) porneşte de la o întâmplare banală: pierderea unei scrisori intime, compromiţătoare pentru reprezentanţii locali ai partidului aflat la putere şi găsirea ei de către adversarul politic, care o foloseşte ca armă de şantaj. Acest fapt ridicol stârneşte o agitaţie nejustificată şi se rezolvă printr-o împăcare generală şi neaşteptată.

Conflictul dramatic principal constă în confruntarea pentru puterea politică a două forţe opuse: reprezentanţii partidului aflat la putere (prefectul Ștefan Tipătescu, Zaharia Trahanache - preşedintele grupării locale a partidului şi Zoe, soţia acestuia) şi gruparea independentă constituită în jurul lui Nae Caţavencu, ambiţios avocat şi proprietar al ziarului *Răcnetul Carpaţilor".* Conflictul are la bază contrastul dintre ceea ce sunt şi ceea ce vor să pară personajele, între aparenţă şi esenţă. Conflictul secundar este reprezentat de grupul Farfuridi- Brânzovenescu, care se teme de trădarea prefectului. Tensiunea dramatică este susţinută gradat prin lanţul de evenimente care conduc spre rezolvarea conflictului, în finalul fericit al piesei: scrisoarea revine la destinatar, Zoe, iar trimisul de la centru, Agamiţă Dandanache, este ales deputat. Este utilizată tehnica amplificării treptate a conflictului. O serie de procedee compoziţionale (modificarea raporturilor dintre personaje, răsturnări bruște de situaţie, introducerea unor elemente-surpriză, anticipări, amânări), menţin tensiunea dramatică la un nivel ridicat, prin complicarea şi multiplicarea situaţiilor conflictuale.

s TENSIUNE DRAMATICĂ

Două personaje secundare au un rol aparte în construcţia subiectului şi în menţinerea tensiunii dramatice. In flecare act, în momentele de maximă tensiune, Cetăţeanul turmentat intră în scenă, având intervenţii involuntare, dar decisive în derularea intrigii. El apare ca un instrument al hazardului, fiind cel care găseşte, din întâmplare, în două

rânduri scrisoarea, face să-i parvină mai întâi lui Caţavencu şi o duce în final *„andrisantului"*, coana Joiţica. Dandanache este elementul-surpriză prin care se realizează deznodământul; el rezolvă ezitarea scriitorului între a da mandatul de deputat *prostului* Farfuridi sau *canaliei* Caţavencu. Personajul întăreşte semnificaţia piesei, prin generalizare şi îngroşare a trăsăturilor, candidatul trimis de la centru fiind *„mai prost ca Farfuridi şi mai canalie decât Caţavencu"*.

/ PREZENTAREA ACŢIUNII

Scena iniţială din actul I **(expoziţiunea)** prezintă per&onajele Ştefan Tipătescu şi Pristanda, care citesc ziarul lui Nae Caţavencu, „Răcnetul Carpaţilor", şi numără steagurile. Venirea lui Trahanache cu vestea deţinerii scrisorii de amor de către adversarul politic declanşează conflictul dramatic principal şi

Y INTRIGA

constituie **intriga** comediei. Convingerea soţului înşelat că scrisoarea este o plastografie şi temerea acestuia că Zoe ar putea afla de *„machiaverlăcul"* lui Caţavencu sunt de un comic savuros. Naivitatea (aparentă sau reală) a lui Zaharia Trahanache şi calmul său contrastează cu zbuciumul amorezilor Tipătescu şi Zoe Trahanache, care acţionează impulsiv şi contradictoriu pentru a smulge scrisoarea şantajistului.

Actul II prezintă în prima scenă o altă numărătoare: a voturilor, dar cu o zi înaintea alegerilor. Se declanşează **conflictul secundar,** reprezentat de grupul Farfuridi-Brânzovenescu, care se teme de trădarea prefectului. Dacă Tipătescu îi ceruse lui Pristanda arestarea lui Caţavencu şi percheziţia locuinţei pentru a găsi scrisoarea, Zoe dimpotrivă, ordonă eliberarea lui şi uzează de mijloacele de convingere feminine pentru a-l determina pe Tipătescu să susţină candidatura avocatului din opoziţie, în schimbul scrisorii. Cum prefectul nu acceptă compromisul politic, Zoe îi promite şantajistului sprijinul său. Depeşa primită de la centru solicită însă alegerea altui candidat pentru colegiul al II-lea.

In actul III **(punctul culminant),** acţiunea se mută în sala mare a primăriei unde au loc discursurile candidaţilor Farfuridi şi Caţavencu, în cadrul întrunirii electorale, între timp, Trahanache găseşte o poliţă falsificată de Caţavencu, pe care intenţionează s-o folosească pentru contra-şantaj. Apoi anunţă în şedinţă numele candidatului susţinut de comitet: Agamiţă Dandanache. încercarea lui Caţavencu de a vorbi în public despre scrisoare eşuează din cauza scandalului iscat în sală de Pristanda. în încăierare, Caţavencu pierde pălăria cu scrisoarea, găsită pentru a doua oară de Cetăţeanul Turmentat, care o duce destinatarei. / DEZNODĂMÂNTUL

Actul IV **(deznodământul)** aduce rezolvarea conflictului iniţial, pentru că scrisoarea ajunge la Zoe, iar Caţavencu se supune condiţiilor ei. Intervine un alt personaj, Dandanache, care întrece prostia şi lipsa de onestitate a candidaţilor locali. Propulsarea lui politică este cauzată de o poveste asemănătoare: şi el găsise o scrisoare compromiţătoare. Este

ales în unanimitate şi totul se încheie cu festivitatea condusă de Caţavencu, **unde** adversarii se împacă.

Acţiunea piesei este constituită dintr-o serie de întâmplări care, în succesiunea lor temporală, nu mişcă nimic în mod esenţial, ci se derulează concentric în jurul pretextului (pierderea scrisorii). Atmosfera destinsă din final reface starea iniţială a

personajelor, fără nicio modificare a statutului iniţial (dinaintea pierderii scrisorii). **Personajele** acţionează stereotip, simplist, ca nişte marionete lipsite de profunzime sufletească, fără a evolua pe parcursul acţiunii, fără a suferi transformări psihologice **(personaje „plate").**

S PERSONAJUL DRAMATIC - MODALITĂŢI DE CARACTERIZARE

Personajele din comedii au trăsături care înlesnesc încadrarea lor tipologică. Caragiale este considerat cel mai mare creator de tipuri din literatura română. Ele aparţin viziunii clasice pentru că se încadrează într-o tipologie comică, având o dominantă de caracter şi un repertoriu fix de trăsături. Pompiliu Constantinescu precizează în articolul *Comediile lui Caragiale* nouă clase tipologice, dintre care următoarele sunt identificate şi în *O scrisoare pierdută*: tipul încornoratului (Trahanache), tipul primului-amorez şi al donjuanului (Tipătescu), tipul cochetei şi al adulterinei (Zoe), tipul politic şi al demagogului (Tipătescu, Caţavencu, Farfuridi, Brânzovenescu, Trahanache, Dandanache), tipul cetăţeanului (Cetăţeanul turmentat), tipul funcţionarului (Pristanda), tipul confidentului (Pristanda, Tipătescu, Brânzovenescu), tipul raisoneurului (Pristanda).

S MIJLOACE/ PROCEDEE DE CARACTERIZARE

Dar scriitorul depăşeşte cadrul comediei clasice, având capacitatea de a individualiza personajele, prin comportament, particularităţi de limbaj, nume, dar şi prin combinarea elementelor de statut social şi psihologic. De exemplu, Trahanache este încornoratul simpatic, dar şi un vanitos înşelat şi ticăitul. Zoe reprezintă tipul cochetei, dar şi al femeii voluntare.

S MIJLOACE DE REALIZARE A COMICULUI

Personajele aparţinând aceleiaşi categorii se disting prin modul de a reacţiona la împrejurări **(comportament),** fiind astfel orientate către **comicul de caractere.** Tipătescu şi Trahanache reprezintă tipul politicianului demagog, dar în timp ce Trahanache îşi păstrează calmul imperturbabil în faţa ameninţării lui Caţavencu şi caută, „cu diplomaţie" o armă de contraşantaj, „*altă plastografie*", Tipătescu reacţionează impulsiv şi violent, ordonă arestarea fără mandat (şi fără vină, din punct de vedere legal) a lui Caţavencu, iar în confruntarea directă îl ameninţă că îl ucide cu bastonul **(comic de situaţie).** De altfel, părerea bătrânului Trahanache despre Tipătescu este aceea că: *iute! n-are cumpăt. Aminteri bun băiat, deştept, cu carte, dar iute, nu face pentru un prefect"*.

Un alt mijloc de caracterizare indirectă este **onomastica.** Numele personajelor sugerează trăsătura lor dominantă.

Tehnica nu este nouă, fiind valorificată şi de Alecsandri. G. Ibrăileanu realizează un studiu asupra *Numelor proprii în opera comică a lui Caragiale,* arătând că *putorii comici obişnuiesc să pună nume care prin conţinutul lor noţional [...], ori prin sonoritate (Caţavencu), ori prin altceva, să samene cu personagiul şi să-l caracterizeze"*.

Numele personajelor sugerează[1]:

• Zaharia (*zaharisitul*, ramolitul, ticăitul) Trahanache (derivat de la cuvântul *trahana,* o cocă moale, uşor de modelat de *ehteres);*

• Nae (populistul, păcălitorul păcălit) Caţavencu (demagogul lătrător);

• Agamiţă (*„diminutivul caraghios al straşnicului nume Agamemnon",* purtat de eroul homeric, războinicul cuceritor al Troiei) pronunţat de Trahanache: Gagamiţă *{„redă căderea in copilărie a acestui ramolit")* Dandanache (derivat de la *dandana, încurcătură,* cu sufix grecesc, semn al vechilor politicieni liberali *„de la patuzopf)*\

• Tache Farfuridi (sufixele au rezonanţă grecească şi denotă politicianismul liberal);

• Farfuridi, Brânzovenescu *{,prin aluzia culinară a numelor, sugerează inferioritate, vulgaritate, lichelism*", prostie);

• institutorii Ionescu, Popescu *{„de extracţie populară", ,/ac parte dintre cei care se ridică din poporul de jos")]*

• Ghiţă (slugarnic, individul servil şi umil în faţa şefilor) Pristanda (numele unui dans popular în care se bate pasul pe loc)

• Cetăţeanul turmentat (nu este individualizat prin nume, pentru că reprezintă o categorie, alegătorii *turmentaţi/* ameţiţi* de conducătorii politici care îşi propun candidaţii în funcţie de interesele personale);

• *personaje serioase"* (sunt importante în judeţ şi nu sunt inculte ca celelalte):

• Ştefan Tipătescu (personaj mai serios, un *tip* de generaţie mai recentă decât a celor cu numele în *-ache);* prenumele cu rezonanţă istorică (Ştefan cel Mare) este înlocuit de cunoscuţi cu diminutivul Fănică, ceea ce pune în evidenţă contrastul dintre aparenţă (Ştefan/ şeful, stăpânul judeţului) şi realitate (Fănică/ bărbatul slab în faţa femeii);

• Zoe („o *damă mare in politica de provincie")* Trahanache (soţia bătrânelului); contrastul comic sugerat de diminutivul familiar al prenumelui, coana Joiţica.

Indicaţiile scenice conturează indirect personajele, prin semnificaţia, în plan moral sau intenţional, a gesturilor şi a mimicii. Dar în **lista cu** *Persoanele* de la începutul piesei, se precizează, alături de numele semnificative, statutul social, ocupaţia personajelor, ceea ce sugerează apartenenţa la o tipologie şi poate constitui punctul de plecare în caracterizare: .

• Tipătescu,*„prefectul judeţului"* (este unul dintre stâlpii puterii locale, orgoliosul şi amorezul; are gândire de stăpân

Fragmentele cu privire la explicarea numelor sunt ciute din G. Ibrâileanu, ***Numele proprii în opera comici a*** *lui* ***Car*** *agi ale*

s

medieval, transformându-l pe funcţionarul public, poliţaiul oraşului, în sluga personală);

• Dandanache, *„vechi luptător de la 48",* (politicianul decrepit şi amnezic, *;,mai prost ca Farfuridi şi mai canalie decât Caţavencu";* produce o dandana, considerând şantajul o formă de diplomaţie);

• Trahanache, prezidentul tuturor *comitetelor şi comiţiilor"* din judeţ (alt stâlp al puterii locale, care şi-a consolidat poziţia şi prin „prietenia de familie" cu prefectul, politicianul abil şi *venerabil)',*

• Farfuridi, *„avocat, membru al acestor comitete şi comiţiF* (o umbră de voinţă politică, o copie degradată a şefului Trahanache, aspirant mereu amânat de alte interese la mandatul de deputat; tipul politicianului incult şi impulsiv; prostul fudul); >•

• Brânzovenscu, *„asemenea"* (umbra unei umbre, confidentul precedentului, care îi temperează izbucnirile, politician de duzină);

• Caţavencu, *„avocat, director-proprietar al ziarului «Răcnetul Carpaţilor», prezident-fundator al Societăţii enci- clopedice-cooperative' «Aurora economică română»"* (tipul demagogului, al parvenitului politic; face parte din opoziţie şi,

*

neavând funcţii politice, îşi creează instrumente prin care să

le

obţină sau să le substituie; numele ziarului sugerează frazeologia liberală/ comentariile acuzatoare la adresa puterii, interesul pentru ştirile de scandal, demagogia patriotardă/ patriotismul local; numele societăţii sugerează pretenţia de cultură *enciclopedică* anulată de intenţia câştigului *cooperativ;* ambiţios fară tenacitate, cu o evoluţie inversă faţă de momentul iniţial);

•■ Ionescu, *„institutor, colaborator la acel ziar şi membru al acestei societăţF* (reprezentant al opoziţiei din gruparea lui Caţavencu, o copie palidă a acestuia);

• Popescu, *„institutor, asemenea"* (o copie a copiei);

• Ghiţă Pristanda, *poliţaiul oraşuluF* (funcţionar public, servil, de o viclenie rudimentară, transformat în sluga personală a şefilor);

• Un cetăţean turmentat (anonim, dar reprezentant pentru o întreagă categorie; vicios, *turmentat* de băutură şi de tergiversarea fruntaşilor politici care amână să-i „îndrume"/ manipuleze votul);

• Zoe Trahanache*„¿soţia celui de sus"* (femeie voluntară, cea de-a doua soţie a fruntașului politic menţionat; singura femeie într-o piesă despre viaţa politică a unui judeţ, în vremea votului cenzitar, ea neavând drept de vot, îi promite lui Caţavencu: *„JZu te aleg, eu şi cu bărbatul meu",* afirmaţie care sugerează puterea de convingere, capacitatea de a influenţa deciziile bărbaţilor care conduc; plasarea numelui la sfârşitul

listei cu *Persoanele* nu sugerează lipsa puterii într-o lume a bărbaţilor, ci capacitatea de a-i manipula asemenea unui păpuşar nîarionetele).

/ LIMBAJUL DRAMATURGIEI; EXPRESIVITATEA TEXTULUI DRAMATIC

Limbajul este principala modalitate de individualizare a personajelor. Formele greşite ale cuvintelor, erorile de exprimare, ticurile verbale denotă incultura/ statutul de parvenit sau trăsături psihologice ale personajelor comice. **Vorbirea** constituie criteriul după care se constituie două categorii de personaje: parveniţii, care îşi trădează incultura prin limbajul valorificat de autor ca sursă a comicului şi personajele *cu carte* (Tipătescu şi Zoe), ironizate însă pentru legătura amoroasă extfaconjugală.

S LIMBAJUL PERSONAJELOR CA MODALITATE DE CARACTERIZARE (REGISTRE STILISTICE)

Prin **comicul de limbaj** se realizează **caracterizarea indirectă.** De exemplu, Trahanache îşi trădează originea grecească stâlcind neologismele: *soţietate, prinţip.* Pronunţă greşit neologismele din sfera limbajului politic: *dipotat, docoment, endependant, cestiuni arzătoare la ordinea zilei.* Se exprimă confuz, cu abateri de la normele limbii literare, ceea ce reflectă incultura: truismul „*unde nu e moral, acolo e corupţie",* tautologia „*enteresul şi iar enteresul"* şi cacofonia *„va să zică că nu le are".* Ticul său verbal *veţi puţintică răbdare"* reflectă viclenia, tergiversarea individului abil, care sub masca bătrâneţii caută să câştige timp pentru a găsi o soluţie. Fraza care îi rezumă principiul de viaţă şi îi explică falsa miopie/ naivitate este: *„Jntr-o soţietate fără moral şi fără prinţip... trebuie să ai şi puţintică diplomaţie/"*

Limbajul politicienilor demagogi, avocaţi de profesie, adversari în lupta pentru mandatul de deputat, trădează în cazul lui Caţavencu incultura (care contrastează comic cu pretenţia de erudiţie), iar în cazul lui Farfuridi, prostia (evidenţiată tocmai de pretinsa inteligenţă pe care crede că o probează prin răspunsurile imbecile). Ei se întrec în **discursuri patriotarde,** în care nonsensul şi paradoxul demonstrează incultura şi snobismul.

Pretinsa erudiţie a lui **Caţavencu** este „trădată" de formularea principiilor sale:

„JScopul scuză mijloacele, a zis nemuritorul Gambetta!..." (de fapt, Machiavelli)

„[...] principiul de drept, fiecare cu al său, fiecare cu treburile sale... oneste bibere..." (începutul stâlcit al maximei latine: *„honeste vivere, neminem laedere, suum cuique tribuere"/* „să trăieşti cinstit, să nu păgubeşti pe nimeni, să dai fiecăruia ce e al său").

Incultura se reflectă în folosirea incorectă semantic a neologismului, în etimologie populară: *faliţi* (oameni de fală),

capitalişti (locuitori ai capitalei) sau în lipsa de proprietate a termenilor: *liber-schimbist, travaliu, imputare.* Fiind un personaj

care se defineşte în primul rând prin vorbire, *Caţa*-vencu realizează un caleidoscop al abaterilor de la normele de exprimare corectă (încălcarea regulilor gramaticale şi a logicii) de un comic neegalat: truismul *„Jstoria ne învaţă anume că un popor care nu merge înainte, stă pe loc, ba chiar dă înapoi"*, asociaţiile incompatibile *„Jndustria română este admirabilă, e sublimă, putem zice, dar lipseşte cu desăvârşire"*, echivocul *„vreau ceea ce merit în oraşul acesta de gogomani unde sunt cel dintâi... între fruntaşii politicf* nepotrivirea rezultată din interferenţa stilurilor (îi[1] vorbeşte lui Pristanda în stil oratoric, renunţând la stilul familiar, adecvat situaţiei). Nu are ticuri verbale pentru că vorbirea lui e adaptată4a situaţii, mobilă, precum caracterul său.

Confuzia opiniei lui **Farfuridi** este exprimată prin nonsens: *„J)in două una, daţi-mi voie: ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica: ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, şi anume în punctele... esenţiale..."* Prostia şi imoralitatea acestui fruntaş al organizaţiei locale a partidului conservator sunt redate de un alt nonsens: *„Trebuie să ai curaj, ca mine! trebuie s-o iscăleşti: o dăm anonimă!"* sau *„Jubesc trădarea, dar urăsc pe trădători"*. Cuvântul stereotip *fix,* plasat în contexte precum: *douăsprezece trecute fix", „JZu, am n-am să-ntâlnesc pe cineva, la zece fix mă duc în târg..."* sugerează automatismul, inerţia intelectuală.

Pristanda, funcţionar servil (*„jcrofuloşi la datorie"),* aprobă mecanic afirmaţiile şefilor prin ticul verbal *curat,* chiar şi în asociaţii incompatibile, dar de un comic şaijat: *curat murdar, (sistem) curat constituţional.* Sub masca umilinţei, îşi face cu viclenie propriile interese: *„/amelie mare, renumeraţie mică, după bugef*. Lipsit de educaţie şi parvenit de condiţie modestă, utilizează termeni populari, barbarisme, neologisme pronunţate greşit, etimologii populare: *„bampir", „catrindală", „scrofuloşi", „renumeraţie".*

Vorbirea lui **Dandanache** este peltică, sâsâită, eliptică şi incoerentă, fapt ce sugerează căderea în copilărie, ramolismentul, senilitatea ca formă grotescă a alienării. Cuvintele reprezentative sunt: apelativele *„neicusorule, puicusorule",* inteijecţia *„pacr („la un caz iar - pac! - la Răsboiul"),* vorbirea onomatopeică, repetitivă („*hodoronc - hodoronc, zdronca - zdronca", dăi, şi dăi şi luptă").* Ticul verbal *„eu, care cu familia mea, de la patuzsopf* motivează ambiţiile sale politice prin tradiţia familiei, o mică dinastie, şi prin ideile revoluţionare/ „înaintate", conservate de la '48. Replicile sale conţin abateri de **la** exprimarea corectă:

obscuritatea şi prolixitatea, de aceea discursul ţinut în faţa alegătorilor în finalul piesei este ininteligibil.

Cetăţeanul turmentat trezeşte simpatia prin faptul că se supune cu seninătate manipulării, nefiind capabil de a lua singur o decizie. Ticul verbal şi laitmotivul intrărilor sale în scenă este întrebarea: *„eu pentru cine votez?"* Fost funcţionar poştal, devenit între timp proprietar, a dobândit dreptul la vot la colegiul al Il-lea. Duce scrisoarea la destinatar nu din onestitate, cum crede Zoe, ci din automatism profesional. Nu este inocent pentru că citeşte scrisoarea sub felinar, violând secretul corespondenţei. Faptul că este neinstruit, unul dintre parveniţii recent şi modest îmbogăţiţi, este sugerat de pronunţarea incorectă a neologismelor: „*apropritar*", *„andrisant"*.

/ PARTICULARITĂŢI ALE CONSTRUCŢIEI DIALOGULUI DRAMATIC, MONOLOGUL

Principalul mod de expunere este dialogul, prin care personajele îşi dezvăluie intenţiile, sentimentele, opiniile. Prin dialog se prezintă evoluţia acţiunii dramatice, se definesc relaţiile dintre personaje şi se realizează caracterizarea directă sau indirectă. în dialogul dramatic, stilul este marcat prin oralitate: mijloacele nonverbale (gesturi, mimică) şi paraverbale (intonaţie, accent, ritm, pauză) se substituie replicilor sau le însoţesc sub forma indicaţiilor scenice. Limbajul oral este mai spontan, mai puţin elaborat, fiind marcat prin: forme populare sau familiare, repetiţii, exprimare eliptică, interogaţia, exclamaţia, simplitatea frazei.

/ ORALITATE ÎN DIALOGUL DRAMATIC

Cum structura fundamentală a textului este dialogică, prezenţa monologului dramatic (discursurile electorale Farfuridi - Caţavencu) şi apart£-ului (intervenţiile lui Ghiţă) este mai restrânsă.

/ SURSELE COMICULUI

Sursele comicului sunt diverse şi servesc intenţia autorului de a satiriza defectele omeneşti puse în evidenţă pe fundalul campaniei electorale.

Comicul de moravuri vizează viaţa de familie (triunghiul conjugal Zoe-Trahanache-Tipătescu) şi viaţa politică (şantajul, falsificarea listelor electorale, satisfacerea intereselor personale).

Comicul de intenţie, atitudinea scriitorului faţă de personaje, se identifică prin limbajul lor, şi anume utilizarea neologismului reflectă adâncimea contrastului comic (ceea ce vor să pară/ ceea ce cred că sunt faţă de ceea ce sunt cu adevărat). Personajele mai modeste în pretenţii sunt ironizate: ele doar pronunţă greşit (Pristanda, Cetăţeanul turmentat), fapt care sugerează dorinţa de integrare într-o lume superioară, în consonanţă cu noua lor stare socială. In schimb, ambiţiosul Caţavencu, incult, dar snob, cu pretenţii de erudiţie (avocat, director de gazetă, prezident al unei societăţi „enciclopedice", aspirant la mandatul de deputat),

este satirizat: pronunţă corect, dar atribuie sensuri greşite neologismelor. Un singur personaj este grotesc: Dandanache, „alesul" trimis de la centru. Senil, căzut în copilărie, mai prost decât oricare provincial, este incapabil de a asimila neologismul,

nici măcar în mod incorect. Vorbirea lui este incoerentă, iar neologismul este înlocuit de inteijecţie şi onomatopee.

Comicul de situaţie susţine tensiunea dramatică prin întâmplările neprevăzute, construite după scheme comice clasice: scrisoarea este pierdută şi găsită succesiv (acumularea progresivă, coincidenţa, repetiţia), răsturnarea de statut/ evoluţia inversă a lui Caţavencu, teama exagerată de trădare a grupului Farfuridi- Brânzovenescu, confuziile lui Dandanache care o atribuie pe Zoe când lui Trahanache, când lui Tipătescu şi interferenţa finală a intereselor în împăcarea ridicolă a forţelor adverse.

Comicul de caracter reliefează defectele general-umane, pe care Caragiale le sancţionează prin râs (de exemplu: demagogia lui Caţavencu, prostia lui Farfuridi, servilismul lui Pristanda, senilitatea lui Dandanache).

Comicul numelor proprii este o formă prin care autorul sugerează dominanta de caracter, originea sau rolul personajelor în desfăşurarea evenimentelor: numele Trahanache este provenit de la cuvântul *trahana,* o cocă moale, ceea ce sugerează că personajul este modelat de „*enteres*"; numele Dandanache vine de la „dandana" (boacănă, gafă), nume sugestiv pentru cel care creează confuzii penibile; numele Farfuridi şi Brânzovenescu au rezonanţe culinare, sugerând prostia.

Prin comicul de limbaj se realizează caracterizarea indirectă şi se evidenţiază incultura personajelor.

CONCLUZIE

Prin aceste mijloace, piesa provoacă râsul, dar, în acelaşi timp, atrage atenţia cititorilor/ spectatorilor, în mod critic, asupra „comediei umane".

Lumea eroilor lui Caragiale este alcătuită dintr-o galerie de arivişti, care acţionează după principiul „Scopul scuză mijloacele", urmărind menţinerea sau dobândirea unor funcţii politice/ a unui statut social nemeritat.

Cerinţa:

(1) Scrie un eseu în care să prezinţi particularităţi de realizare a unui personaj dintr-o comedie studiată.

în elaborarea eseului, vei respecta structura textului demonstrativ şi vei avea în vedere următoarele repere:

• încadrarea personajului ales într-o tipologie comică;

• argumentarea tipologiei precizate, prin referire la trăsături şi la scene ilustrative din comedie;

• exemplificarea unor modalităţi/ procedee de caracterizare specifice personajului dramatic; •

• prezentarea, prin referire la textul dramatic, a unor tipuri de comic, valorificate în portretizarea personajului ales;

(2) Scrie un eseu în care să prezinţi particularităţi de realizare a unui cuplu de personaje dintr-o comedie studiată.

SUGESTII DE REDACTARE

PLANUL ESEULUI (IDEI PRIMCIPALE)	DEZVOLTAREA IDEILOR DIN PLANI
* ALEGEREA UNUI PERSONAJ PENTRU A REALIZA ESEUL PROPUS	(1) Personajul ales: Zaharia Trahanache IPOTEZA Zaharia Trahanache face parte dintre personajele comediei *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale, fiind realizat prin modalităţile de caracterizare specifice personajului dramatic şi prin mijloacele comicului utilizate de autor în piesă.
/ MOTIVAREA SUCCINTĂ A OPŢIUNII PENTRU PERSONAJUL ALES SPRE EXEMPLIFICARE	Ceea ce îl singularizează în lumea eroilor caragialieni este percepţia contradictorie a personajului: **încornoratul ridicol, naiv şi ticăit** sau **tipul abil,** care, sub masca naivităţii şi a ramolismentului, acceptă din *enteres* adulterul soţiei cu prefectul pentru **a**-şi păstra puterea în judeţ?
S TIPOLOGIE	ARGUMENTE 1. Trahanache reprezintă *tipul încornoratului* şi *tipul politic* .

cf. Pompiliu Constantinescu, ***Comediile lui Caragiale,*** în ***Scrieri, 11,*** Editura pentru Literatură.

S MODALITĂŢI/ PROCEDEE DE CARACTERIZARE SPECIFICE PERSONAJULUI DRAMATIC

2. Caracterizarea personajului se realizează în mod direct, de alte personaje şi în mod indirect, prin fapte, limbaj, nume, atitudini, gesturi, relaţii cu alte personaje. Dintre elementele specifice textului dramatic sunt valorificate: replicile, didasca- liile, situaţiile. Personajul este implicat în conflictul dramatic, alături de Zoe şi Tipătescu (în triunghiul conjugal) şi împotriva şantaj istului Caţavencu.

S TIPURI DE COMIC VALORIFICATE ÎN PORTRETIZARE

3. Pentru portretizarea personajului, se apelează la diverse tipuri de comic, care îngroaşă prin acumularea detaliilor caracterul aparent lipsit de profunzime.

✓ ÎNCADRAREA PERSONAJULU I ALES ÎNTR-O TIPOLOGIE COMICA

ARGUMENTARE

la. Trahanache este tipul *încornoratului simpatic* pentru că refuză să creadă din *enteres* sau diplomaţie în autenticitatea scrisorii de amor şi în adulterul soţiei sale.

El este *prezidentul* mai multor „*comitete şi comiţii'* din judeţ, fiind unul dintre „stâlpii" locali ai partidului aflat la putere.

S ARGUMENTAREA TIPOLOGIEI PRECIZATE, PRIN REFERIRE LA TRĂSĂTURI EVIDENŢIATE ÎN SCENE DIN COMEDIE

lb. Principala sa carateristică este **ticăiala,** fapt sugerat de formula stereotipă *„Aveţi puţintică răbdare*", rostită In rarele momente de enervare şi de prenumele Zaharia (*zahariseala/* ramolismentul).

Venerabilul este **calm, imperturbabil,** de o **viclenie** rudimentară, dar eficientă. Ştie să **disimuleze** şi să manevreze intrigi politice. Când este şantajat, nu se agită, ci răspunde cu un contraşantaj, descoperind poliţa falsificată de Caţavencu.

Cu aceeaşi **abilitate** îi combate şi .pe Farfuridi şi Brânzovenescu care îl suspectau pe prefect de trădare.

Recunoaşte existenţa corupţiei la nivelul societăţii, „o *soţietate fără moral şi fără prinţip va să zică că nu le are",* dar practică frauda, falsificând listele de alegeri. Nu acceptă imo- ralitatea în familie (sau se preface a nu crede în ea), susţinând senin că scrisoarea de amor este o plastografie. Credulitatea exagerată poate fi pusă pe seama unei convingeri ferme sau poate fi considerată un act de „diplomaţie", prin care să păs- treze onoarea familiei şi bunele relaţii cu prefectul.

S ILUSTRAREA, PRIN EXEMPLE, A UNOR MODALITĂŢI/ PROCEDEE DE CARACTERIZARE SPECIFICE PERSONAJULUI DRAMATIC

atitudinea: *serios, binevoitor, placid, râzând, clopoţind.*

Caracterizarea indirectă se realizează pentru un personaj dramatic, în primul rând prin **replici** şi particularităţi de **limbaj.**

Deviza lui politică este: *„Noi votăm pentru candidatul pe care-l pune pe tapet partidul întreg... pentru că de la partidul întreg atârnă binele ţării şi de la binele ţării atârnă binele nostru".* Această poziţie este determinată de *„o soţietate fără moral şi fără prinţip", „binele nostru"* însemnând binele *venerabilului* şi alor săi.

Fraza care îi rezumă principiul de viaţă şi îi motivează falsa miopie/ naivitate este: *Jntr-o soţietate fară moral şi fară prinţip... trebuie să ai şi puţintică diplomaţie!"*

Trahanache este neinstruit (incult), stâlcind neologismele şi exprimându-se confuz**. Limbajul** personajului este o **sursă a comicului.**

în aparté (adresându-se publicului), îşi exprimă opinia sinceră despre Tipătescu: „£ *iute! n-are cumpăt. Aminteri bun băiat, deştept, cu carte, dar iute, nu face pentru un prefect".* Indirect, consideră că un deţinător al puterii trebuie să fie stăpânit, calm, aşa cum este el însuşi. însă lui Farfuridi îi vorbeşte laudativ despre *amicul* Tipătescu: *„De opt ani trăim împreună ca fraţif* adverbul *împreună* sugerând acceptarea tacită a triunghiului conjugal **(comic de situaţie).***

Didascaliile din scena IV, actul I, (discuţia cu Tipătescu despre scrisoarea citită la Caţavencu) sugerează mai degrabă disimularea decât naivitatea neverosimilă.

Caracterizarea prin nume este şi o **sursă a comicului.** Numele Trahanache este derivat de la cuvântul *trahana,* o cocă moale, uşor de modelat. Interesele personajului sunt „modelate" de *enteres,* de Zoe sau de cei de la *centru.*

/ PREZENTAREA, PRIN REFERIRE LA TEXTUL DRAMATIC, A UNOR TIPURI DE COMIC VALORIFICATE ÎN PORTRETIZAREA PERSONAJULUI ALES

3. Pentru portretizarea personajului, se apelează la **diverse tipuri de comic** *(de caracter, de moravuri, de situaţie, de limbaj, de nume, de intenţie),* care îngroaşă prin acumularea detaliilor caracterul aparent lipsit de profunzime.

Personaj principal, Trahanache face parte din triunghiul conjugal (comic de moravuri şi de situaţie), unde are un joc ambiguu (mai degrabă încornoratul voluntar, pentru că naivitatea conjugală nu este plauzibilă pentru acest viclean), iar sub aparenţa bonomiei senile îşi ascunde atitudinea coruptă în viaţa politică, fiind implicat în contraşantaj şi în falsificarea listelor electorale **(comic** de moravuri).

Prin **comicul de caracter** sunt ironizate cele două componente incompatibile ale caracterului său: soţul înşelat este în acelaşi timp un politician abil. Nu face parte din categoria

ariviştilor; spre deosebire de candidaţii la mandat, el este unul dintre stâlpii puterii locale.

Comicul de situaţie este evidenţiat în scena IV din actul I, în care Trahanache vine la Tipătescu, aducându-i vestea şantajului. Comică este convingerea lui Trahanache că scrisoarea de amor deţinută de Caţavencu este o plastografie şi teama ca Zoe se nu afle de acuzaţiile avocatului, pentru că este „*simţitoare"*.

CONCLUZIE

Zaharia Trahanache este% viclean şi abil, singurul bărbat politic „tare" din judeţ, iar pe plan familial este *încornoratul simpatic* . Caragiale îl ironizează puternic pe Zaharia Trahanache, personaj care înfăţişează un tip uman caracteristic vremii: corupt, ticăit şi viclean.

(2) Cuplul ales: Zoe Trahanache şi Ştefan Tipătescu.

ETAPELE TEXTULUI

S ELEMENTE SPECIFICE COMEDIEI

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI

Opera literară *O scrisoare pierdută* (1884) de I.L. Caragiale este o comedie de moravuri, având ca temă satirizarea aspectelor societăţii contemporane autorului: aspecte din viata politică (lupta pentru putere în contextul alegerilor pentru Cameră) şi de familie (relaţia dintre Tipătescu' şi Zoe) a unor politicieni corupţi.

Titlul pune în evidenţă conflictul comic dintre aparenţă şi esenţă. Pretinsa luptă pentru putere politică se realizează, de fapt, prin lupta de culise, având ca instrument al şantajului politic „o *scrisoare pierdută*" - pretextul dramatic al comediei.

Conflictul dramatic principal constă în confruntarea pentru puterea politică a două forţe opu&. Intriga porneşte de la o întâmplare banală: pierderea unei scrisori intime, compromiţătoare pentru reprezentanţii locali ai partidului aflat la putere şi găsirea ei de către adversarul politic, care o foloseşte ca armă de şantaj. Acest fapt ridicol stârneşte o agitaţie nejustificată şi se rezolvă printr-o împăcare generală şi neaşteptată.

[3] Nu aceeaşi este concluzia criticului Pompiliu Constantinescu, în studiul ***I.L. Caragiale: „Este o autoritate de paie (centrul hotărăşte, când nu combinaţiile Zoifichii) fi un imbecil care nu crede in evidenţa coarnelor puse de Tipătescu".***

S RELEVAREA STATUTULUI INIŢIAL ŞI A TIPULUI "UMAN REPREZENTAT DE CELE DOUĂ PERSONAJE

Scriitorul depăşeşte cadrul comediei clasice şi individualizează personajele, prin combinarea elementelor de statut social şi psihologic, dar şi prin modalităţi şi procedee de caracterizare directă (de autor, în didascalii, de alte personaje şi autocaracterizare) sau indirectă (prin comportament, limbaj, nume, relaţii cu*alte personaje, statut social). De exemplu, Zoe reprezintă tipul cochetei adulterine, dar şi al femeii voluntare.

Cuplul din comedia *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale este format din Ştefan Tipătescu şi Zoe Trahanache.

• Tipătescu este prefectul judeţului, stâlp al puterii conservatoare, dar, în acelaşi timp, el întruchipează în comedie tipul donjuanului, al primului amorez. Prietenul cel mai bun al lui Zaharia Trahanache, Tipătescu o iubeşte pe soţia acestuia, Zoe, femeia cochetă, încă din momentul în care ea se căsătoreşte cu neică Zaharia, după cum observă cu naivitate soţul „încornorat": *„pentru mine să vie cineva să bănuiască pe Joiţica, ori pe amicul Fănică, totuna e... E un om cu care nu trăiesc de ieri, de alaltăieri, trăiesc de opt ani, o jumătate de an după ce m-am însurat a doua oară. De opt ani trăim împreună ca fraţii, şi niciun minut n-am găsit la omul acesta măcar atâtica rău."*

S- MODALITĂŢI DE CARACTERIZARE

In comparaţie cu celelalte personaje ale piesei, Tipătescu este cel mai puţin marcat comic, fiind spre deosebire de toţi ceilalţi un om instruit, educat, dar cu toate acestea impulsiv, după cum îl caracterizează In mod direct şi Trahanache: *iute! N-are cumpăt. Aminteri bun băiat, deştept, cu carte, dar iute, nu face pentru un prefect."*

In fond, Tipătescu trăieşte o dramă. De dragul unei femei, pe care este nevoit să o împartă cu altcineva, sacrifică o carieră promiţătoare la Bucureşti, aşa cum remarcă acelaşi Tranache: *„Credeţi d-voastră că ar fi rămas el prefect aici şi nu s-ar fi dus director la Bucureşti, dacă nu stăruiam eu şi cu Joiţica... şi la drept vorbind, Joiţica a stăruit mai mult..."*

Zoe, în schimb, în ciuda văicărelilor, a leşinurilor, dar şi a faptului că e considerată o damă *simţitoare,* toţi protejând-o în virtutea acestei aparente sensibilităţi, este în realitate *femeia voluntară,* stăpână pe sine, care ştie foarte bine ce vrea şi care îi manipulează pe toţi în funcţie de propriile dorinţe. Deşi face paradă de iubirea pentru Tipătescu şi de sacrificiile ei („*Omoară-mă pe mine care te-am iubit, care am jertfit totul pentru tine...",* îi reproşează ea prefectului, încercând să-l determine să susţină candidatura lui

Caţavencu), în fapt ea *„n-a jertfit nimic altceva decât o fidelitate conjugală stânjenitoare, singurul sacrificiu notabil venind, cum am mai spus, din partea lui Tipătescu."* (Ștefan Cazimir, *Caragiale - universul comic)*

S RELAŢIILE DINTRE CELE DOUĂ PERSONAJE

Dincolo de aparenţe, în cuplul pe care Zoe îl formează cu Tipătescu, femeia este polul raţional, puternic şi care deţine controlul asupra relaţiei. Fiind *„un om căruia îi place să joace pe faţă"* (autocaracterizare), după cum el însuşi mărturiseşte, Tipătescu refuză iniţial compromisul politic şi îi propune Zoei o soluţie disperată, arătându-li-se gata să renunţe la tot de dragul ei: *„Să fugim împreună..."*. Ea intervine însă energic şi refuză *„nebunia"*, nevrând să renunţe cu niciun preţ la poziţia de primă doamnă a oraşului de provincie. De aceea îi răspunde ferm prefectului: *„Şti nebiin? Dar Zaharia? Dar poziţia ta? Dar scandalul şi mai mare care s-ar aprinde pe urmele noastre?..."*. Izbucnirea scandalului o îngrozeşte mai tare decât pierderea bărbatului iubit: *„Cum or să-şi smulgă toţi gazeta, cum or să mă sfâşie, cum or să râză!... O săptămână, o lună, un an de zile n-o să se mai vorbească decât de aventura asta... In orăşelul acesta, unde bărbaţii şi femeile şi copiii nu au altă petrecere decât bârfirea, fie chiar fără motiv... dar încă având motiv...şi ce motiv, Fănicăl... Ce vuiet! ce scandal! ce cronică infernală!..."* Replica ei la întrebarea lui Tipătescu stârneşte râsul spectatorilor şi al cititorilor, cu toate că ascunde o ironie amară: „Zoe/ *Zoe! mă iubeşti.../ Te iubesc, dar scapă-mă."*

In confruntarea dintre cei doi în ceea ce priveşte susţinerea candidaturii lui Caţavencu, prefectul este cel care cedează până la urmă de dragul Zoei: *„Jn sfârşit, dacă vrei tu... fie!... Intâmple-se orice s-ar întâmpla... Domnule Caţavencu, eşti candidatul Zoii, eşti candidatul lui nenea Zaharia... prin urmare şi al meu!... Poimâine eşti deputat!..."*

Crispată, încordată, pe parcursul întregii comedii, Zoe devine la sfârşitul piesei, când orice motiv de îngrijorare dispare, generoasă, fermecătoare, *„o damă buna"*, spunându-i lui Caţavencu: *„£w sunt o femeie bună... am să ţi-o dovedesc. Acum sunt fericită... Puţin îmi pasă dacă ai vrut să-mi faci rău şi n-ai putut. Nu ţi-a ajutat Dumnezeu, pentru că eşti rău; şi pentru că eu voi să-mi ajute totdeauna, am să fiu bună ca şi până acuma."*

S FINALUL CONFLICTULUI

Finalul comediei aduce împăcarea tuturor. Odată ce intră în posesia scrisorii, Zoe devine triumfătoare, se comportă ca o doamnă, îşi recapătă superioritatea la care renunţase pentru scurt timp, face promisiuni liniştitoare pentru ceilalţi (*„Du-te şi ia loc în capul mesii; fii zelos, asta nu-i cea din urmă Cameră!"*, i se adresează ea lui Caţavencu), în timp ce Tipătescu se retrage ca şi mai înainte în umbra ei.

Deşi nu sunt sancţionate prin comicul de limbaj, personajele *cu carte* (Ştefan Tipătescu şi Zoe) sunt ironizate pentru legătura amoroasă extraconjugală, semnificative în acest sens fiind numele lor de alint (Fănică şi Joiţica).

ION CREANGĂ

SPECII EPICE. BASMUL CULT

I. DELIMITĂRI TERMINOLOGICE

SPECIA LITERARĂ. BASMUL (CULT)

G. Călinescu, *Estetica basmului:*

„JBasmul este [...] o oglindire a vieţii în moduri fabuloase."

„Basmul e un gen vast, depăşind cu mult romanul fiind mitologie, etică, ştiinţă, observaţie morală etc. Caracteristica lui este că eroii nu sunt numai oameni, ci şi anume fiinţe himerice, animale. [...] Când dintr-o naraţiune lipsesc aceşti eroi himerici, n-avem de a face cu un basm "

• Basmul a apărut în epica populară, ulterior pătrunzând şi în literatura cultă (în. secolul al XlX-lea, în perioada de afirmare a esteticii romantice).

Specie a epicii (culte), naraţiune amplă, implicând supranaturalul/ fabulosul. Personajele (oameni, dar şi fiinţe himerice) sunt purtătoare ale unor valori simbolice: binele şi răul în diversele lor ipostaze. Conflictul dintre bine şi rău se încheie, de obicei, prin victoria forţelor binelui.

• Eroul (protagonistul) este ajutat de fiinţe supranaturale, animale fabuloase sau obiecte magice şi se confruntă cil un adversar (antagonistul).

• Eroul poate avea trăsături omeneşti, dar şi puteri supranaturale (de exemplu, capacitatea de a se metamorfoza).

• Clasificarea/ funcţiile personajelor, prin raportare la erou (în basmul popular): *răufăcători* (produc o daună care trebuie corectată de erou), *donatorii furnizori* (personaje întâlnite întâmplător de erou, care îi dăruiesc un obiect miraculos ce-l va ajuta la nevoie), *ajutoare* (se pun la dispoziţia eroului care duce la bun sfârşit o sarcină, cu sprijinul lor).

• Parcurgerea drumului maturizării de către erou presupune un lanţ de acţiuni convenţionale/ momentele subiectului: situaţia iniţială de echilibru, intriga (evenimentul care dereglează echilibrul iniţial), acţiunea de restabilire a echilibrului (călătoria eroului, apariţia donatorilor şi a ajutoarelor, trecerea probelor), deznodământul (refacerea echilibrului, răsplata eroului şi pedepsirea răufăcătorului).

In **basmul cult,** autorul preia tiparul narativ al basmului popular, dar reorganizează elementele stereotipe conform viziunii sale artistice şi propriului său stil. Basmul

cult imită relaţia de comunicare de tip oral din basmul popular, ceea ce conferă oralitate stilului.

Particularităţile basmului cult: *t*

• clişee compoziţionale: formule tipice (iniţiale, mediane, finale);

• motive narative diverse: călătoria, lupta, victoria eroului, probele depăşite, demascarea şi pedepsirea răufăcătorului, căsătoria şi răsplata eroului etc.;

• specificul reperelor temporale (timpul fabulos, mitic, *illo tempore)* şi spaţiale (tărâmul acesta şi tărâmul celălalt) - sunt vagi, imaginare, redate la modul general;

• stil elaborat, îmbinarea naraţiunii cu dialogul şi cu descrierea;

• cifre magice, simbolice;

• obiecte miraculoase; t*

• Întrepătrunderea planurilor real - fabulos; fabulosul este tratat în mod realist;

• convenţia basmului (acceptată de cititor): acceptarea de la început a supranaturalului ca explicaţie a întâmplărilor incredibile.

CA TEGORII ESTETICE

Miraculosul - spre deosebire de categoria estetică a **fantasticului,** care presupune faptul că personajul şi cititorul, aflaţi în faţa unui fenomen necunoscut, ezită între a-i da o explicaţie naturală sau supranaturală, ceea ce determină un sentiment de spaimă sau de nelinişte, **miraculosul** presupune *acceptarea* de la început a *supranaturalului,* care nu suscită nicio surpriză, iar efectul asupra cititorului este delectarea, relaxarea. Basmele reprezintă categoria miraculosului[1].

‚Jn cadrul miraculosului elementele supranaturale nu provoacă vreo reacţie particulară nici personajelor, nici cititorului. Nu atitudinea faţă de evenimentele relatate este caracteristică miraculosului, ci însăşi natura acestor evenimente. [...]

Evenimentele nu provoacă mirarea. [...] Elementul distinctiv al basmului îl constituie o anume scriitură şi nu statutul supranaturalului." (Tzvetan Teodorov)

Fabulosul - categorie a fantasticului care desemnează personaje sau fapte imaginare, incredibile, de domeniul fanteziei, al supranaturalului, fără corespondent în lumea reală.

II. COMPETENTA DE EVALUAT • i

• Identificarea şi analiza principalelor componente de structură, de compoziţie şi de limbaj specifice textului narativ (basmul cult).

• Identificarea temei şi a modului de reflectare a acesteia în textele studiate.

• Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare studiate.

Cerinţa:

Scrie un eseu în care să argumentezi apartenenţa la specie a unui basm cult studiat

[1] Michel Jarrety, *Lexique des termes littéraires*, Librairie Générale Française, 2001.

în elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:
• definirea speciei literare **basm cult;**
• evidenţierea construcţiei subiectului în basmul cult ales;
• ilustrarea a cinci trăsături ale eroului, dobândite prin trecerea probelor;
• prezentarea raporturilor dintre erou şi celelalte personaje din basm;

Alegerea operei literare adecvate cerinţei: basmul cult *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă. „

III. SUGESTII DE REDACTARE

ELEMENTELE TEXTULUI NARATIV

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI

IPOTEZA

Povestea lui Harap-Alb de Ion Creangă este un basm **cult** (publicat în *Convorbiri literare*, în 1877).

S
SPECIE

FORMULAREA ARGUMENTELOR

Basmul cult este o specie narativă amplă, cu numeroase personaje purtătoare ale unor valori simbolice, cu acţiune implicând fabulosul/ supranaturalul şi supusă unor stereotipii/ acţiuni convenţionale, care înfăţişează parcurgerea drumului maturizării de către erou. Conflictul dintre bine şi rău se încheie prin victoria forţelor binelui. Personajele îndeplinesc, prin raportare la erou, o serie de funcţii (antagonistul, ajutoarele, donatorii), ca în basmul popular, dar sunt individualizate prin atributele exterioare şi prin limbaj. Reperele temporale şi spaţiale sunt vagi, nedeterminate. Sunt prezente clişeele compoziţionale, numerele şi obiectele magice. In basmul cult, stilul este elaborat, se îmbină naraţiunea cu dialogul şi cu descrierea.

S
PERSPECTIVA NARATIVĂ

DEZVOLTAREA ARGUMENTELOR

Naraţiunea la persoana a IlI-a este realizată de un narator omniscient, dar nu şi obiectiv, deoarece intervine adesea prin comentarii sau reflecţii.

S MODURI DE EXPUNERE

Tudor Vianu, ***Studii de literatură română***, Bucureşti, **E**.D.P.,
1965,

Spre deosebire de bgşmul popular, unde predomină narațiunea, **basmul cult presupune îmbinarea naraţiunii cu dialogul şi cu descrierca. „***Creangă nu dă naraţiunii sale simpla formă a expunerii epice, ci topeşte povestirea în dialog, reface evenimentele din convorbiri sau introduce în povestirea faptelor dialogul personajelor***" . Naraţiunea** este dramatizată prin dialog, are ritm rapid, realizat prin reducerea digresiunilor şi a descrierilor, iar individualizarea acţiunilor şi a personajelor se realizează prin amănunte (limbaj, gesturi, detalii de portret fizic). Dialogul are o dublă funcţie, ca în teatru: susţine evoluţia acţiunii şi caracterizarea personajelor. Prezenţa dialogului susţine realizarea scenică a secvenţelor narative, „spectatori" ai maturizării feciorului de crai fiind atât celelalte personaje, cât şi cititorii.

^TEMA

S CONSTRUCŢIA DISCURSULUI NARATIV

S ÎNLĂNŢUIRE

S TIMP ŞI SPAŢIU

Tema basmului este triumful binelui asupra răului. Motivele narative specifice sunt: superioritatea mezinului, călătoria, supunerea prin vicleşug, muncile, demascarea răufăcătorului (Spânul), pedeapsa, căsătoria.

Acţiunea se desfăşoară linear; succesiunea secvenţelor narative/ a episoadelor este redată prin înlănţuire. Coordonatele acţiunii sunt vagi, prin atemporalitatea şi aspaţialitatea convenţiei: *„Amu cică era odată într-o (ară un crai, care avea trei feciori. Şi craiul acela mai avea un frate mai mare, care era împărat într-o altă ţară, mai depărtată. [...] Ţara în care împărăţea fratele cel mai mare era tocmai la o margine a pământului, şi crăiia istuilalt la altă margine*Fuziunea dintre real şi fabulos se realizează încă din incipit. Reperele spaţiale sugerează dificultatea aventurii eroului, care trebuie să ajungă de la un capăt la celălalt al lumii (în plan simbolic: de la ima- turitate la maturitate). El părăseşte lumea aceasta, cunoscută, şi trece *dincolo*, în lumea necunoscută.

/ FORMULE TIPICE

In basm, sunt prezente clişeele compoziţionale/ formule tipice. Formula iniţială: *„Amu cică era odată"* şi formula finală: *„Şi a ţinut veselia ani întregi, şi acum mai ţine încă; cine se duce acolo be şi mănâncă. Iar pe la noi, cine are bani bea şi mănâncă, iară cine nu, se uită şi rabdă."* sunt convenţii care marchează intrarea şi ieşirea din fabulos. Insă naratorul inovează formula iniţială, punând povestea pe seama spuselor altcuiva: *cică,* adică *se spune*, fară a nega ca în basmul popular *(a fost odată ca niciodată*), iar formula finală include o reflecţie asupra realităţii sociale, alta decât în lumea basmului. Formulele me- diane, *„Şi merg ei o zi, şi merg două, şi merg patruzeci şi nouă „şi mai merge el cât mai merge", „Dumnezeu să ne ţie, ca cuvântul din poveste, înainte mult mai este",* realizează trecerea de la o secvenţă narativă la alta şi întreţin suspansul/ curiozitatea cititorului.

/ CONSTRUCŢIA SUBIECTULUI S ACŢIUNI CONVENŢIONALE/ MOMENTELE SUBIECTULUI

Parcurgerea drumului maturizării de către erou presupune un lant de acţiuni convenţionale/ momentele subiectului

i * J

(modelul structural al basmului): o situaţie iniţială de echilibru (expoziţiunea), o parte pregătitoare, un eveniment care dereglează echilibrul iniţial (intriga), apariţia donatorilor şi a ajutoarelor, acţiunea reparatorie/ trecerea probelor, refacerea echilibrului şi

răsplata eroului (deznodământul).

Autorul porneşte de la modelul popular, reactualizează teme de circulaţie universală, dar le organizează conform propriei viziuni, într-un text narativ mai complex decât al basmelor 'populare. Cele trei ipostaze ale protagonistului corespund, în plan **compoziţional,** unor părţi narative, etape ale drumului iniţiatic: etapa iniţială, de pregătire pentru drum, la curtea craiului - *>fiul craiului\ „.mezinul"* (naivul), parcurgerea drumului iniţiatic — *Har ap-Alb* (novicele/ cel supus iniţierii), răsplata - *împăratul* (iniţiatul). Caracterul de **bildungsroman** al basmului presupune parcurgerea unui traseu al devenirii spirituale (concretizat în trecerea probelor) şi modificarea statutului social al protagonistului.

S ETAPE ALE DRUMULUI INIŢIATIC/ CARACTERUL DE BILDUNGSROMAN

Se utilizează triplicarea, dar Creangă supraliciteză procedeul, a treia probă (aducerea fetei) conţine alte încercări impuse de împăratul Roş şi chiar de fată. Eroul nu are de trecut doar trei probe, ca în basmul popular, ci mai multe serii de probe, potrivit avertismentului dat de tată: *te fereşti de omul roş, iar mai ales de omul spân, cât îi putea, să n-ai de-a face cu dânşii că sunt foarte şugubeţi".* Răul nu este întruchipat de făpturi himerice, ci de *omul însemnat*, de o inteligenţă vicleană, în două ipostaze: *Spânul* şi *omul roş (împăratul Roşu).* Nici protagonistul nu este un Făt-Frumos curajos, voinic, luptător priceput, iar calităţile dobândite în situaţii-limită aparţin planului psiho-moral.

S SITUAŢIA INIŢIALA DE ECHILIBRU

„Cartea" primită de la Împăratul Verde, care neavând decât fete, are nevoie de un moştenitor Ia tron **(motivul împăratului fără urmaşi), este factorul perturbator** al **situaţiei iniţiale** şi determină parcurgerea drumului (iniţiatic) de cel mai bun dintre fiii craiului **(motivul superiorităţii mezinului).**

S FACTORUL PERTURBATOR

Destoinicia fiilor este probată mai întâi de crai, deghizat în ursul de la pod. Aceasta este o probă a curajului/ a calităţilor războinice, condiţie iniţială, obligatorie pentru cel care aspiră la tronul împărătesc. Podul simbolizează trecerea la altă etapă a vieţii şi se face într-un singur sens: „*trecerea primejdioasă de la un mod de existenţă la altul: [...] de la imaturitate la maturitate*Mezinul trece această probă cu ajutorul calului năzdrăvan, care ,¿¿5 *năvală asupra ursului*[9].

^PARTEA PREGĂTITOARE

Trecerea podului urmează unei **etape** de **pregătiri.** Drept răsplată pentru *milostenia* arătată Sfintei Duminici, deghizată în cerşetoare (îi dăruieşte un ban), mezinul primeşte sfaturi de la aceasta să ia „c*aiul, armele şi hainele"* cu care tatăl său **a** fost mire pentru a izbândi. Se sugerează astfel că tânărul **va** repeta iniţierea tatălui, în aceleaşi condiţii, ceea ce motivează

Mircea El iade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han,* Ed. **Ştiinţifică** şi Enciclopedică, **Bucureşti,** 1980.

„nemulţumirea" lui *(„Craiul, auzind aceasta. parcă nu i-a prea venit la socoteală*") şi sfaturile date din dorinţa de a-l proteja de pericolele pe care şi el le-a traversat cândva. Calul, descoperit cu tava de jăratec după trei încercări, va deveni *tovarăşul şi sfătuitorul* tânărului, dar are şi puteri supranaturale: vorbeşte şi poate zbura. întâmplările cu cerşetoarea şi calul pun în evidenţă naivitatea, nepriceperea tânărului în 3 distinge realitatea de aparenţă.* Urmările lipsei de maturitate nu sunt grave la curtea craiului: calul îl sperie când îşi arată puterile, purtându-l în zbor

pe fecior până la nouri, lună şi soare. In schimb, dincolo de spaţiul protector al casei părinteşti, lipsa de maturitate este sancţionată prin pierderea însemnelor originii şi a dreptului de a deveni împărat: „*Spânul pune mana pe cartea, pe banii şi pe armele fiului de crai"*.

* ACŢIUNEA REPARATORIE/ CÂLÂTORIA

Trecerea podului este urmată de **rătăcirea în pădurea**-labirint, simbol ambivalent, loc al morţii şi al regenerării, căci pentru tânăr se va încheia o etapă şi alta va începe: „1*de la un loc i se închide calea şi încep a i se încurca cărările*Cum are nevoie de un iniţiator, cele trei apariţii ale Spânului îl determină să încalce sfatul părintesc şi, crezând că se află în „ţara spânilor", îl tocmeşte ca slugă. încă naiv, „*boboc în felul său la trebi de aieste*îi mărturiseşte ce l-a sfătuit tatăl şi coboară în fântână, iară a se gândi la urmări.

Coborârea **în fântână** are, în plan simbolic, semnificaţia grotei[4], spaţiu al naşterii şi al regenerării. Schimbarea numelui/ a identităţii reprezintă începutul iniţierii spirituale, unde va fi condus de Spân. Personajul intră în fântână naiv fecior de crai, pentru a deveni Harap-Alb, rob al Spânului (iniţiatorul). „Răutatea" Spânului îi va pune în situaţii dificile, a căror traversare implică demonstrarea unor calităţi morale necesare atunci când va fi „*mare şrtare".* Jurământul din fântână incluţie şi condiţia eliberării (sfârşitul iniţierii): *Jură-tni-te pe ascuţişul paloşului tău că mi-i da ascultare întru toate [...]; şi atâta vreme să ai a mă sluji, până când îi muri şi iar îi învie"*

* TRECEREA PROBELOR

Ajunşi la curtea împăratului Verde, Spânul îl supune la trei probe: aducerea *sălăţilor* din Grădina Ursului, aducerea pielii cerbului, *„cu cap cu tot, aşa bătute cu pietre scumpe, cum se găsesc*" şi a fetei împăratului Roş pentru căsătoria Spânului. Mijloacele prin care trece probele ţin de miraculos, iar ajutoarele au puteri supranaturale.

Primele două probe le trece cu ajutorul Sfintei Duminici, care îl sfătuieşte cum să procedeze şi îi dă obiectele magice necesare.

[4] Jean Chcvalier, Alain Gheerbrant, ***Dicţionar de simboluri***, Ed. Artemis, Bucureşti, 1994.

A treia probă presupune o altă etapă a iniţierii, este mai complexă şi necesită mai multe ajutoare. Drumul spre împăratul Roş, om cu „*inimă haină*", începe cu trecerea altui pod. Simbolistica este aceeaşi, trecerea într-o altă etapă a maturizării, probată prin faptul că Harap-Alb are acum iniţiativa actelor sale. Drept răsplată pentru bunătatea sa, primeşte în dar de la **crăiasa furnicilor** şi de la **crăiasa albinelor** o aripă. De asemenea, fiind prietenos şi comunicativ, îşi găseşte ajutoare în personajele himerice: **Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă** şi **Păsări-Lăţi-Lungilă.**

V APARIŢIA DONATORILOR ŞI A AJUTOARELOR

S ACŢIUNEA REPARATORIE/ TRECEREA PROBELOR

La curtea împăratului Roş, Harap-Alb este supus la două serii de **probe,** fiind ajutat de personaje himerice şi animaliere cu puteri supranaturale: casa de aramă - cu ajutorul lui Gerilă (proba focului[5]), ospăţul pantagruelic cu mâncare *şi* vin din belşug: „72 *harabale cu pâne, 12 ialoviţe fripte şi 12 buţi pline cu vin*" - cu ajutorul lui Flămânzilă şi Setilă (proba pământului şi a apei), alegerea macului de nisip - cu ajutorul furnicilor.

Alte trei probe se leagă doar de fată: păzirea nocturnă şi prinderea fetei, transformată în pasăre, *„după lună*" - cu ajutorul lui Ochilă şi al lui Păsări-Lăţi-Lungilă, ghicitul fetei - cu ajutorul albinei (motivul dublului). Fata împăratului Roş, *„o farma- zoană cumplită*" (are puteri supranaturale), impune o ultimă probă: calul lui Harap-Alb şi turturica ei trebuie să aducă „*trei smicele de măr dulce şi apă vie şi apă moartă de unde se bat munţii în capete".*

Ajunşi la curtea împăratului Verde, fata îl demască pe Spân, care îl acuză pe Harap-Alb că a divulgat secretul şi îi taifc capul. In felul acesta îl dezleagă de jurământ, semn că iniţierea este încheiată, iar rolul Spânului ia sfârşit. Calul este acela care distruge întruchiparea răului: *zboară cu dânsul în înaltul ceriului, şi apoi, dându-i drumul de acolo, se face Spânul până jos praf şi pulbere".*

< REFACEREA ECHILIBRULUI ŞI RĂSPLATA EROULUI (DEZNODĂMÂNTUL)

Decapitarea eroului este ultima treaptă şi finalul iniţierii, având semnificaţia **„coborârii în Infern[7]/ a morţii initiatice: .A** i , *coborî în Infern înseamnă a cunoaşte o moarte iniţiatică, o experienţă susceptibilă de a întemeia un nou mod de existenţă"* (Mircea Eliade). învierea este realizată de *farmazoană*, cu ajutorul obiectelor magice aduse de cal. Eroul reintră în posesia paloşului şi primeşte recompensa: pe fata împăratului Roş şi împărăţia. Nunta şi schimbarea statutului social (devine împărat) confirmă maturizarea eroului. **Deznodământul** constă în refacerea echilibrului şi răsplata eroului.

Vasile Lovinescu, *Creangă şi creanga de aur*, Ed. Rosmarin, Bucureşti, 1996. Idem.
Florin loniţă, comentarii Ia ***Ion*** *Creangă* ***- Amintiri*** *din copilărie,, Poveşti*, Ed. RAI, Bucureşti, 1998.

In basm, sunt prezente numerele magice: 3, 12, 24, semne ale totalităţii.

S

PERSONAJELE

Personajele (oameni, dar şi fiinţe himerice cu comportament omenesc) sunt purtătoare ale unor valori simbolice: binele şi răul în diversele lor ipostaze. Conflictul dintre bine şi rău se încheie prin victoria forţelor binelui.

Harap-Alb nu are puteri supranaturale şi nici însuşiri excepţionale (vitejie, dârzenie, isteţime), dar dobândeşte prin trecerea probelor o serie de calităţi psiho-morale/ valori etice (mila, bunătatea, generozitatea, prietenia, respectarea jurământului, curajul) necesare unui împărat, în viziunea autorului. Sensul didactic al basmului este exprimat de Sfânta Duminică: *„Când vei ajunge şi tu odată mare şi tare, îi căuta să judeci lucrurile de-a fir-a-păr şi vei crede celor asupriţi şi necăjiţi, pentru că ştii acum ce e necazul"*. Numele personajului reflectă condiţia dual㠖 rob, slugă *(Harap)* de origine nobilă *(Alb),* iar sugestia cromatică alfy-negru, traversarea unei stări intermediare (iniţierea), între starea de inocenţă/ naivitate (negru) şi „învierea" spirituală a celui ce va deveni împărat (alb).

Spânul nu este doar o întruchipare a răului, ci are şi rolul iniţiatorului, este „un rău necesar". De aceea calul năzdrăvan nu-l ucide înainte ca iniţierea eroului să se fi încheiat: *„Şi unii ca aceştia sunt trebuitori pe lume câteodată, pentru că fac pe oameni să prindă la minte..."* Nu doar naratorul, ci şi personajele par a avfea cunoştinţă de scenariul iniţiatic pe care trebuie să-l traverseze protagonistul.

o ~

Eroul (protagonistul) este sprijinit de **ajutoare** şi **dona**tori: fiinţe cu însuşiri supranaturale (Sfânta Duminică), animale fabuloase (calul năzdrăvan, crăiasa furnicilor şi a albinelor), făpturi himerice (cei cinci tovarăşi) sau obiecte miraculoase (aripile crăieselor, smicelele de măr, apa vie, apa moartă) şi se confruntă cu **răufăcătorul/** personajul antagonist (Spânul), care are şi funcţie de **trimiţător.** Personajul căutat este **fata de Împărat.**

Specific basmului cult este modul în care se individualizează personajele. Cu excepţia eroului, al cărui caracter evoluează pe parcurs, celelalte personaje reprezintă tipologii umane reductibile la o trăsătură dominantă. Prin portretele fizice ale celor cinci tovarăşi ai eroului, se ironizează defecte umane (frigurosul, mâncăciosul etc.), dar aspectul lor grotesc ascunde calităţi sufleteşti precum bunătatea şi prietenia. împăratul Roş şi Spânul sunt răi şi vicleni. Sfânta Duminică este înţeleaptă.

Vladimir Propp, ***Morfologia basmului***, Ed. Univers, Bucureşti, 1970.

S **LIMBAJUL PROZEI NARATIVE**

Personajele se individualizează prin **limbaj.** *JSpănul trăieşte cu adevărat în replici (actele sale sunt convenţionale). [...] Foarte vii sunt fabuloşii tovarăşi de drum ai eroului şi câteva scene, cum ar fi aceea din casa de aramă, sunt memorabile. [...] Personajele nu ies nicio clipă din schematismul lor, însă, retrăind în fiecare, Creangă umple schema de viaţă"*[9].

* **MODALITĂŢILE NARĂRII**

Modalităţile narării sunt povestirea şi reprezentarea. Povestirea faptelor este uneori însoţită de reflecţiile/ comentariile naratorului şi este dublată de un plan al semnificaţiilor simbolice.

S **REGISTRELE STILISTICE**

Registrele stilistice popular, oral şi regional conferă originalitate limbajului, care diferă de al naratorului popular prin specificul integrării termenilor, al modului de exprimare. ^*JPrin astfel de mijloace, Creangă restituie povestirea funcţiurîei ei estetice primitive, care este de a se adresa nu unor cititori, ci unui auditor, capabil a fi cucerit prin toate elementele de sugestie ale graiului viu"* .

S **LIMBAJUL**

Limbajul cuprinde: termeni şi expresii populare, regionalisme fonetice sau lexicale, ziceri tipice/ erudiţia paremiologică (frecvenţa proverbelor, a zicătorilor introduse în text prin expresia *vorba ceea).*

* **UMORUL**

Plăcerea zicerii, verva, jovialitatea se reflectă în mijloacele lingvistice de realizare a **umorului,** precum: exprimarea mucalită (*y^ă trăiască trei zile cu cea de-alaltăierF*); ironia („Doar *unu-i împăratul Roş, vestit prin meleagurile aceste pentru bunătatea lui cea nepomenită şi milostivirea lui cea neauzită*."); porecle şi apelative caricaturale (*Buzilă, mangosiţi, farfasiţi);* diminutive cu valoare augumentativă (*buzişoare, băuturică);* caracterizări pitoreşti (portretul lui Gerilă, **Ochilă** etc.); scene comice precum cearta dintre Gerilă şi ceilalţi, în căsuţa de aramă; expresii populare *(„JDâ-i cu cinstea, să peară ruşinea").*

S **ORALITATEA STILULUI**

Oralitatea stilului (impresia de zicere a textului scris) se realizează prin diferite mijloace, precum: expresii narative tipice *(şi atunci, şi apoi, în sfârşit, după aceea); şi* narativ; exprimarea afectivă (implicarea subiectivă a naratorului) în propoziţii interogative („Că *altă, ce pot să zic?* ") şi exclamative *(„Mă rog, foc de ger era: ce să vă spun mai mult!"),* dativul etic *(„Şi odată* **mi ţi-/** *înşfacă cu dinţii de cap*"); inserarea de fraze ritmate (portretul lui Ochilă) sau versuri populare *(„De-ar şti omul ce-ar păţi,/ Dinainte s-ar păzi!").*

Nicolae Manolescu, *Recitind poveştile lui Creangă*, în voi. *Lecturi infidele*, Editura pentru Literatură, 1966.

fudor Vianu, ***Aria prozatorilor români***, Editura pentru Literatură, 1966.

CONCLUZIE

Povestea lui Harap-Alb este un basm cult având ca particularităţi: reflectarea concepţiei despre lume a scriitorului, umanizarea fantasticului, individualizarea personajelor, umorul şi specificul limbajului. însă, asemenea basmului popular, pune în evidenţă idealul de dreptate, de adevăr şi de cinste, fiind „o *oglindire. .. a vieţii în moduri fabuloase"* (G. Călinescu). «

I. CONCEPTUL OPERATIONAL

CARACTERIZAREA PROTAGONISTULUI DIN BASMUL CULT

II. COMPETENTA DE EVALUAT

• Analiza principalelor componente de structură, de compoziţie şi de limbaj specifice textului narativ (personajele, modalităţi de caracterizare a personajului, tipuri de personaje).

• Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare studiate.

Cerinţe posibile:

• Scrie un eseu, de 2-3 pagini, despre evoluţia personajului principal ilustrată într-un basm cult studiat.

• Realizează un eseu în care să prezinţi modalităţi de caracterizare a protagonistului din basmul cult *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă.

în realizarea eseului, vei avea în vedere:

• statutul iniţial şi statutul final al protagonistului;
• trăsături şi mijloace de caracterizare;
• trecerea probelor;
• relaţii cu alte personaje (funcţiile lor);
• semnificaţia numelui şi a deznodământului.

III. SUGESTII DE REDACTARE

ISIL ESEULUI	I HT|NUTUL

IPOTEZA

între atributele speciei precizate de criticul G. Călinescu în *Estetica basmului*, specificul personajelor constituie o trăsătură definitorie: *„Jiasmul e un gen vast, depăşind cu mult romanul, fiind mitologie, etică, ştiinţă, observaţie morală etc. Caracteristica lui este că eroii nu sunt numai oameni, ci şi*

anume fiinţe himerice, animale. Şi fabulele vorbesc de animale, dar acestea sunt simple măşti pentru felurite tipuri de indivizi. Fiinţele neomeneşti din basme au psihologia şi sociologia lor misterioasă. Ele comunică cu omul, dar nu sunt numai oameni. Când dintr-o naraţiune lipsesc aceşti eroi himerici, n-avem de a t face cu un basm."

s PERSONAJELE DE BASM

ARGUMENTARE

Personajele din basmul cult *Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă (oameni, dar şi „fiinţe himerice" cu comportament omenesc) sunt purtătoare ale unor valori simbolice: binele şi răul în diversele lor ipostaze. Conflictul dintre bine şi rău se încheie în basm prin victoria forţelor binelui. Se utilizează triplicarea, dar Creangă supralicitează procedeul, a treia probă (aducerea fetei) conţine alte încercări impuse de împăratul Roş şi chiar de fată.

s EROUL BASMULUI CULT

Cu toate acestea *Povestea lui Harap-Alb* contrazice într-o oarecare măsură aşteptările cititorului de basme. Eroul basmului, mezinul craiului, Harap-Alb, nu are puteri supranaturale şi nici însuşiri excepţionale (vitejie, dârzenie, isteţime), asemenea lui Făt-Frumos din basmele populare. El are calităţi şi defecte, sugerate şi de oximoronul din numele său. Prin trecerea probelor la care îl supune Spânul, pe parcursul călătoriei iniţiatice, fiul cel mic al craiului va dobândi calităţile necesare unui viitor împărat, unui monarh luminat (mila, bunătatea, generozitatea, *„Caritatea Cosmică",* de care aminteşte Vasile Lovinescu, înţelegerea faţă de cei mai slabi decât el, simţul responsabilităţii, al curajului, al prieteniei, capacitatea de a-şi respecta cuvântul dat/ jurământul etc.). Din acest punct de vedere, basmul poate fi considerat un **bildungsroman.**

s BILDUNGS-ROMAN

s STATUTUL INIŢIAL: FIUL CRAIULUI

Iniţial, mezinul craiului este timid, ruşinos, lipsit de curaj. Când tatăl său îi mustră pe fraţii lui mai mari^entru a se fi întors din drum de frica ursului, el nu are curajul să dea glas dorinţei de a merge să-şi încerce iiorocul acolo unde ceilalţi au dat greş. Reacţia sa este evidenţiată de nârator prin intermediul **caracterizării directe:** *JFiul craiului cel mai mic, facându-se atunci roş cum ii gotca, iese afară in grădină şi începe a plânge în inima sa, lovit fiind în adâncul sufletului de apăsătoarele cuvinte ale părintelui său."*

Incapabil să distingă esenţa de aparenţă, tânărul o respinge de două ori pe bătrâna cerşetoare, fară să bănuiască măcar înţelesul ascuns al cuvintelor ei. In cele din urmă, deşi nu le înţelege semnificaţia, este totuşi *‚jarmăcat de vorbele babei*' şi o miluieşte cu un bănuţ. Milostenia îi este imediat răsplătită, fiindcă bătrâna femeie îl învaţă cum să-şi înduplece tatăl ca să-l lase să plece la drum pentru a deveni succesorul la tron al un-

chiului său. Verde-Împărat. Astfel, *„cerşetoarea"* Ii spune si ceari *„calul armele şi hainele"* cu care tatăl său a fost mire şi si aleagă calul punând în mijlocul hergheliei o tavă cu jăratic. Auzind ceea ce-i cere fiul său, craiului „*nu i-a prea venit la socoteală*\ ceea ce-l determină pe cititor si creadă ci, în tinereţe, şi tatăl a trecut printr-o iniţiere asemănătoare. în momentul alegerii calului, fiul craiului se lasă din nou înşelat de aparenţe. Animalul năzdrăvan însă reuşeşte să mănânce jăratic şi, după ce îşi arată calităţile (zboară şi vorbeşte), va deveni ajutor şi îndrumător al fiului de crai.

Cu sprijinul calului, mezinul craiului va trece de ursul de la pod. Ursul este, de fapt craiul deghizat, care vrea astfel si probeze destoinicia fiilor. înainte ca fiul său cel mic si plece la drum, craiul îl sfătuieşte să dea ascultare calului, îi dăruieşte pielea de urs şi îi spune si se ferească de omul spân şi de omul roş. Trecerea podului semnifică pentru mezinul craiului trecerea către o altă etapă a existenţei, ireversibilă. însă podul nu oferi cheia, ci doar şansa transformării, o şansă pe care fraţii mai mari (falşii eroi) o rataseră. A trece podul reprezintă totuşi un act de curaj: afundarea în necunoscut.

/ CARACTERIZARE DIRECTA

Apoi crăişorul se rătăceşte în **pâdurea-labirint, dovedind** astfel **ci** mai are multe de învăţat. în plus, uită **repede** poveţele craiului şi îşi ia drept călăuză un spân, care i **se** arată de trei ori sub diferite înfăţişări, acest fapt **conduc ându-l** la naiva **concluzie** că „*aiasta-i ţara spânilor". „Fiul craiului, boboc in felul său la trebi de a ies te*" **(caracterizare direcţi realizată de către narator)** este supus de **Spân prin** vicleşug. Antagonistul **{răufă**cătorul) îl închide pe tânăr într-o fântână **şi** îi cere, **pentru a-l** lăsa în viaţă, **si** facă schimb **de** identitate şi **si-i** dea **ascultare** întru toate, *„)ână când va muri şi iar va învia",* **condiţionare** paradoxală, dar care arată **şi** calea de eliberare. **De asemenea,** Spânul îi **di** fiului de crai numele de Harap-Alb. **De remarcat** faptul **ci** până **in** momentul în **care** este botezat **de Spin nu se** precizează numele mezinului, pentru **ci el nu are o identitate** proprie, ci se afirmă doar ca fiu al cuiva.

^ STATUTUL EROULUI: HARAP ALB - CEL SUPUS INIŢIERII

Harap (arap) înseamnă om **cu** pielea **şi cu pârul de** culoare neagră. Prin tradiţie, în Orient, **oamenii cu pielea neagră** erau robi din naştere, astfel **încât** *harap* **a devenit sinonim pentru** *rob, sclav.* Numele *Har ap-Alb* **semnifici** *sclav-alb$_t$ rob de origine nobilă,* dar **şi** faptul de **a** ti **supus iniţierii *** *jun pelerinaj spre Unitate",* condiţia de **învăţăcel. A fi rob este pentru erou** punctul cel mai de jos **în care l-a adus lipsa de experienţă.** *Jn conformitate cu simbolismul basmului nostru, putem spune că omul obişnuit e cenuşiu, amestec indistinct de alb şi negru, de Alb fi Harap Realizarea spirituală constă In a discrimina prin*

separaţie, Harapul de Alb" . Vasile Lovinescu îl consideră pe Harap-Alb o întruchipare autohtonă a principiilor Yin-Yang, care are drept misiune să refacă unitatea unei lumi căzute în haos, scindate între puterea craiului şi a împăratului Verde.

s CARACTE-RIZAREA INDIRECTĂ

Dintre procedeele de caracterizare indirectă se utilizează **caracterizarea** prin **fapte, limbaj, relaţii cu alte personaje, nume.**

/ TRECEREA PROBELOR

Ajunşi la curtea împăratului Verde, Spânul îl supune pe Harap-Alb la **trei probe:** aducerea *„sălăţilor"* din Grădina Ursului, aducerea pielii cerbului, *„cu cap cu tot, aşa bătute cu pietre scumpe, cum se găsesc"* şi a fetei împăratului Roş pentru căsătoria Spânului. Mijloacele prin care eroul trece probele ţin de miraculos, iar ajutoarele au puteri supranaturale.

Primele două probe le trece cu ajutorul Sfintei Duminici, **care** îl sfătuieşte cum să procedeze şi îi dă obiecte magice: pentru urs o licoare cu *„somnoroasă",* iar pentru cerb, o licoare, dar şi obrăzarul şi sabia lui Statu-Palmă-Barbă-Cot. Prima probă îi solicită **curajul,** iar a doua, mai dificilă, pe lângă curaj în mânuirea săbiei, **stăpânirea de sine** şi **respectarea jurământului,** în pofida ispitei de a se îmbogăţi.

s DOBÂNDIREA CALITĂŢILOR

A treia probă presupune o altă etapă a iniţierii, este mai complexă şi necesită mai multe ajutoare/ adjuvanţi, făpturi himerice despre care G. Călinescu spunea că „*.Fiinţele neomeneşti din basme au psihologia şi sociologia lor misterioasei".* Drumul spre împăratul Roş, om cu „*inimă haină",* începe cu trecerea altui pod. Simbolistica este aceeaşi, trecerea într-o altă etapă a maturizării, probată prin faptul că Harap-Alb are acum iniţiativa actelor sale. Cum pe pod tocmai trece o nuntă de furnici, tânărul **se** dovedeşte **responsabil** şi hotărăşte să protejeze viaţa acestora, punând-o în pericol pe a sa şi pe a calului, pentru că alege să treacă înot *„o apă mare".* Drept răsplată pentru bunătatea s^, primeşte în dar de la **crăiasa furnicilor** o aripă. Aceeaşi răsplată **o** primeşte de la **crăiasa albinelor** pentru că face un stup roiului hoinar. în plus, cel care va deveni cândva împărat dovedeşte **pricepere, curaj** şi înţelepciunea de a ajuta popoarele gâzelor, în lucrarea *Creangă şi creanga de aur*, criticul Vasile Lovinescu interpretează comportamentul tânărului drept accedere la *„Caritatea Cosmică*", un grad al maturizării spirituale, ce presupune *„o milă, o generozitate, o compasiune nemărginită nu numai faţă de oameni, ci şi de toată făptură".*

Ceata de monştri îl însoţeşte spre a-l ajuta, pentru că s-a arătat **prietenos şi comunicativ:** Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă şi Păsări-Lăţi-Lungilă.

[11] Vasile Lovinescu, *Creangă şi creanga de aur,* Ed. Rosemarin, 1986.

Pentru a-i da fata, împăratul Roş îl supune pe Harap-Alb la o serie de **probe,** trecute datorită puterilor supranaturale ale ajutoarelor (personaje himerice şi animaliere): casa de aramă - cu ajutorul lui Gerilă (proba focului), ospăţul pantagruelic cu mâncare şi vin din belşug: „72 *harabale cu pâne, 12 ialoviţe fripte şi 12 bufi pline cu vin"* - cu ajutorul lui Flămânzilă şi Setilă (proba pământului şi a apei), alegerea macului de nisip - cu ajutorul furnicilor. Următoarele trei probe au legătură cu fata de împărat: straja nocturnă la odaia fetei şi prinderea ei, după ce se transformă în pasăre şi se ascunde *„după lunci"* - cu ajutorul lui Ochilă şi al lui Păsări-Lăţi-Lungilă, recunoaşterea fetei - cu ajutorul albinei (motivul dublului).

Fata însăşi, „o *farmazoană cumplită"* (are puteri supranaturale), impune o ultimă probă: calul lui Harap-Alb şi turturica ei trebuie să aducă „*trei smicele de măr dulce şi apă vie şi apă moartă de unde se bat munţii în capete".* Proba fiind trecută de cal (prin înşelăciune)* fata îl însoţeşte pe Harap-Alb la curtea împăratului Verde. Pentru erou, drumul acesta este cea mai dificilă încercare, pentru că se îndrăgosteşte de fată, dar, **credincios** jurământului făcut, nu-i mărturiseşte adevărata sa identitate.

Fata îl demască pe Spân, care îl acuză pe Harap-Alb că a divulgat secretul şi îi taie capul. In felul acesta îl dezleagă de jurământ, semn că iniţierea este încheiată, iar rolul Spânului ia sfârşit. Calul este acela care distruge întruchiparea răului.

S STATUTUL FINAL ÎMPĂRAT

Decapitarea eroului este ultima treaptă şi finalul iniţierii, având semnificaţia **coborârii în Infern/ a morţii iniţiatice:** [99]*A coborî în Infern înseamnă a cunoaşte o moarte iniţiatică, o experienţă susceptibilă de a întemeia un nou mod de existenţă"* (Mircea Eliade). învierea este realizată de *farmazoană*, cu ajutorul obiectelor magice aduse de cal. Eroul reintră în posesia paloşului şi primeşte recompensa: pe fata împăratului Roş şi împărăţia. Nunta şi schimbarea statutului social (devine împărat) confirmă maturizarea eroului. **Deznodământul** constă în refacerea echilibrului şi răsplata eroului.

Sensul didactic al basmului este exprimat de Sfânta Duminică: *„Când vei ajunge şi tu odată mare şi tare, îi căuta să judeci lucrurile de-a fir-a-păr şi vei crede celor asupriţi şi necăjiţi, pentru că ştii acum ce e necazul", Povestea lui Harap- Alb*, fiind aşa cum remarcă şi criticul literar George Călinescu *„un chip de a dovedi că omul de soi bun se vădeşte sub orice strai şi la orice vârstă."*

S SPÂNUL

Spânul nu este doar o întruchipare a răului, ci are şi rolul iniţiatorului, este „un rău necesar". De aceea calul năzdrăvan nu-l ucide înainte ca iniţierea eroului să se fi încheiat: *„Şi unii ca aceştia sunt trebuitori pe lume câteodată, pentru că fac pe oameni să prindă la minte...".*

Nu doar naratorul, ci şi personajele par a avea cunoştinţă de scenariul iniţiatic pe care trebuie să-l traverseze protagonistul. în acest scenariu, eroul are de învăţat de la mai mulţi „pedagogi"[1]*: pedagogul bun - Sfânta Duminică, pedagogul rău - Spânul, pedagogul rezervat, care intervine doar în cazuri speciale - calul.

S A/UTOARE ŞI DONATORI

Eroul (protagonistul) este sprijinit de **ajutoare** şi **donatori:** fiinţe cu însuşiri supranaturale (Sfânta Duminică), animale fabuloase (calul năzdrăvan, crăiasa furnicilor şi a albinelor), făpturi himerice (cei cinci tovarăşi) sau obiecte miraculoase (aripile crăieselor, smicelele de măr, apa vie, apa moartă) şi se confruntă cu răufăcătorul/ personajul antagonist (Spânul), care are şi funcţie de **trimiţător. Personajul căutat** este fata de împărat.

Specific basmului cult este modul în care se individualizează personajele. Cu excepţia eroului care este văzut în evoluţie, celelalte personaje reprezintă tipologii umane reductibile la o trăsătură sufletească dominantă. Prin portretele fizice ale celor cinci tovarăşi ai eroului, se ironizează defecte umane (frigurosul, mâncăciosul etc.), dar aspectul lor grotesc ascunde bunătatea şi prietenia. împăratul Roş şi Spânul sunt răi şi vicleni. Sfânta Duminică este înţeleaptă.

CONCLUZIE

Deşi este un personaj de basm, Harap-Alb nu este acel Făt-Frumos din basmele populare, căci evoluţia sa reflectă concepţia despre lume a scriitorului, prin umanizarea fantasticului Protagonistul este un om „¿fe *soi bun",* care traversează o serie de probe, învaţă din greşeli şi progresează, se maturizează, pentru a merita să devină împărat, basmul putând fi astfel considerat un **bildungsroman.**

[12] cf. Emilia Boghiu, Lăcrămioara Mu toi u» *Hermeneutică ţi* ***nmrmtolofie*** *aplicată*. Ed. Eurocart, laşi, **2003.**

LIVIU REBREANU

ROMANUL INTERBEUC

I. DELIMITĂRI TERMINOLOGICE

R*OMANUL REALIST DE TIP OBIECTIV*

Criticul E. Lovinescu: *%**Jton e** cea mai **puternică creaţie obiectivă a literaturii române şi cum procesul** firesc **a!** epicei **este spre obiectivare, poate fi pus pe treapta ultimă a scării evolutive " (Istorie literaturii romane** contemporane)*

N. Mano le »cu: ***„Rebreanu** este neîndoielnic un **artist obiectiv. (...) Romancierul vrea să** creeze impresia că e un observator **(atât şi nimic mai mult) Un observator omniscient, desigur,** dar lipsit de voce proprie" **(Arce** lui **AW, I)***

TrAsâturi ale romanului de tip obiectiv:

- **narator obiectiv/** impersonal, omniscient, omniprezent;
- focalizare zero; viziunea „dindărăt";
- naraţiune la persoana a III-a;
- specificul relaţiei narator - personaj.

II. COMPETENTA OE EVALUAT

[9] Identificarea şi analiza principalelor componente de structură, de compoziţie şi de limbaj specifice textului narativ (romanul).

• Identificarea temei fi a modului de reflectare a acesteia în textele studiate sau în texte la prima vedere.

• Explicarea relaţiilor dintre opere literare şi contextul cultural în care au apărut acestea (orientări tematice în romanul interbelic, modernism).

• Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare studiate.

Cerinţa:

Realizează un eseu în care **să prezinţi** trăsături **ale** romanului/ ale romanului realist/ ale romanului interbelic/ **ale romanului de** tip obiectiv, **prin referire** la o **operă** literari studiată, aparţinând unui autor canonic (Liviu Rebreanu).

Alegerea operei literare adecvate: romanul ***lom*** de Liviu Rebreanu.

ELEMENTELE TEXTULUI NARATIV. SUGESTII DE REDACTARE

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI

s CONTEXTUL OPEREI

Publicat în 1920, romanul *Ion* reprezintă primul roman al lui Liviu Rebreanu, o capodoperă care înfăţişează universul rural în mod realist, fără idilizarea din proza sămănătoristă. Nucleul romanului se află în nuvelele anterioare: *Zestrea, Ruşinea.*

Criticul E. Lovinescu apreciază că: *„Jon e cea mai puternică creaţie obiectivă a literaturii române şi cum procesul firesc al epicei este spre obiectivare, poate fi pus pe treapta ultimă a scării evolutive*." *{Istoria literaturii române contemporane)*

s SPECIE

IPOTEZĂ

Opera literară *Ion* de Liviu Rebreanu este un roman realist de tip obiectiv aparţinând prozei interbelice. De asemenea este roman social, cu tematică rurală. Potrivit tipologiei lui Nicolae Manolescu (din lucrarea *Arca lui Noe)* este roman doric.

s ROMANUL

FORMULAREA ARGUMENTELOR

Având ca trăsături amploarea acţiunii, desfăşurată pe mai multe planuri, conflictul complex, prezenţa unor personaje numeroase şi realizarea unei imagini ample asupra vieţii, opera literară *Ion* aparţine speciei literare romanu4.

sTIPUL DE ROMAN

Este roman de tip obiectiv prin specificul relaţiei narator-personaj şi al naratorului (omniscient, omniprezent). Se observă obiectivitatea/ impersonalitatea naratorului, naraţiunea la persoana a IlI-a, atitudinea detaşată în descriere, veridicitatea.

In romanul doric, „*iluzia vieţii este mai presus de iluzia artei".* Fiind roman realist de tip obiectiv, are trăsăturile menţionate de criticul Nicolae Manolescu: „*romanele realiste şi naturaliste sunt mai degrabă imagini ale destinului decât ale vieţii. Naratorul omniscient este divinitatea centrală a unui sistem teocentric. In raport însă cu personajele, se află pe o poziţie îndepărtată. [...] Şi aproape nimic nu există în sine, ci în vederea unui scop ştiut de autor. Semnele predestinării sunt pretutindeni în jurul eroului...".*

DEZVOLTAREA ARGUMENTELOR

s OBIECTIVITATEA/ IMPERSONALITATEA NARATORULUI / NARATOR OMNISCIENT, OMNIPREZENT

Proza realist-obiectivă se realizează prin **naraţiunea la persoana a IlI-a,** nonfocalizată. Viziunea „dindărăt" presupune un **narator obiectiv, detaşat,** care nu se implică în faptele prezentate, lasă viaţa să curgă. **Naratorul** omniscient ştie mai mult decât personajele sale şi, **omniprezent,** dirijează evoluţia lor ca un regizor universal. El plăsmuieşte traiectoriile existenţei personajelor, conform unui destin prestabilit şi legii cauzalităţii. De aceea textul conţine semne prevestitoare ale sfârşitului fiecărui personaj, care este o victimă a fatalităţii: nu poate ieşi din destinul lui *(„roman al destinului*"). înlănţuite temporal şi cauzal, faptele sunt credibile, verosimile. Efectul asupra cititorului este **de** iluzie a vieţii **(veridicitate)** şi de **obiectivitate.**

/ VERIDICITATEA

s TEMA ROMANULUI

Tema romanului este prezentarea **problematicii** pământ-**tului,** în condiţiile satului ardelean de la începutul secolului al XX-lea. Romanul prezintă lupta unui ţăran sărac pentru a obţine pământul şi consecinţele actelor sale. Caracterul monografic al romanului orientează investigaţia narativă spre diverse aspecte ale lumii rurale: obiceiuri legate de marile momente din viaţa omului (naşterea, nunta, înmormântarea),.relaţii sociale generate de diferenţele economice (stratificarea socială) sau culturale (universul ţăranilor, universul intelectualităţii rurale), relaţii de familie. Tema centrală, posesiunea pământului, este dublată de tema iubirii. In plan simbolic, destinul protagonistului se plasează pe două coordonate: Eros şi Thanatos.

Criticul N. Manolescu afirmă că *„în centrul romanului se află patima lui Ion, ca formă a instinctului de posesiune*" . De aceea nu problema pământului o consideră centrală, ci tema destinului.

s CONSTRUCŢIA DISCURSULUI NARATIV S INCIPIT, FINAL

Concepţia autorului despre roman, înţeles ca un corp geometric perfect, „coip sferoid", se reflectă artistic în structura circulară a romanului. **Simetria incipitului cu finalul** se realizează prin descrierea drumului care intră şi iese din satul Pripas, loc al acţiunii romanului. Personificat cu ajutorul verbelor *(se desprinde, aleargă, urcă, înaintează*), drumul are semnificaţia simbolică a destinului unor oameni şi este învestit cu funcţie metatextuală. Asemenea ramei unui tablou, el separă viaţa reală a cititorului de viaţa ficţională a personajelor din roman.

‚yDin şoseaua ce vine de la Cărlibaba, întovărăşind Someşul [...] se desprinde un drum alb mai sus de Armadia, trece peste podul bătrân de lemn, spintecă satul Jidoviţa şi aleargă spre Bistriţa [...].

Lăsând Jidoviţa, drumul urcă întâi anevoie până ce-şiface loc printre dealurile străm torate, pe urmă înaintează vesel, neted, [...] ca să dea buzna în Pripasul pitit într-o scrântitură de coline

Nicolae Manolescu, ***Arca tui Noe,*** /, Ed. Minerva, Bucureşti, 1980.

Descrierea iniţială a drumului, supusă convenţiei veridicităţii prin detaliile toponimice, introduce cititorul în viaţa satului ardelean de la începutul secolului al XX-lea, cu aspecte topografice, etnografice (hora), sociale. Descrierea caselor ilustrează, prin aspect şi aşezare, condiţia socială a locuitorilor şi anticipează rolul unor personaje (Herdelea, Glanetaşu) în desfăşurarea narativă. Crucea strâmbă de la marginea satului, cu un Hristos de tinichea ruginită, anticipează tragismul destinelor.

Descrierea finală închide simetric romanul şi face mai accesibilă semnificaţia simbolică a drumului prin metafora şoselei — viaţa:

„JDrumul trece prin Jidoviţa, pe podul de lemn, acoperit, de peste Someş, şi pe urmă se pierde în şoseaua cea mare şi fără început...".

s MODURI DE EXPUNERE

Modurile de expunere îndeplinesc o serie de funcţii epice în discursul narativ. Descrierea iniţială are, pe lângă rolul obişnuit de fixare a coordonatelor spaţiale şi temporale, funcţie simbolică şi de anticipare. Naraţiunea obiectivă îşi realizează funcţia de reprezentare a realităţii prin absenţa mărcilor subiectivităţii, prin *stilul cenuşiu*" (Tudor Vianu). Alături de funcţia esenţială de reprezentare, în roman apare şi funcţia epică de interpretare/ semnificare. Dialogul susţine veridicitatea şi concentrarea epică.

s NIVELUL MACROTEXTUAL

Arhitectura romanului susţine, **la nivel macrotextual,** funcţia epică de interpretare. Romanul este alcătuit din **două** părţi opuse şi complementare, coordonate ale evoluţiei interioare a personajului principal: ***Glasul pământului*** şi ***Glasul*** *iubirii.*

s PÂRŢI, CAPITOLE

Titlurile celor 13 **capitole** (număr simbolic, nefast) sunt semnificative, discursul narativ având un *început* şi un *Sfârşit: începutul, Zvârcolirea*, ***Iubirea, Noaptea, Ruşinea, Nunta*** (prima parte); *Vasile, Copilul*, ***Sărutarea, Şteangul, Blestemul,*** *George, Sfârşitul* (partea a doua).

s PLANURI NARATIVE

s ALTERNANŢA, ÎNLĂNŢUIRE

Prin tehnica planurilor paralele este prezentată viaţa ţărănimii şi a intelectualităţii rurale. Trecerea de la un plan narativ la altul se realizează prin alternanţă, iar succesiunea secvenţelor narative este redată prin înlănţuire (respectarea cronologiei faptelor). Viaţa personajelor se desfăşoară după legile interne ale lumii lor şi evoluează paralel. Amestecul lor este dezaprobat de doamna Herdelea, la horă, dar interferenţa se produce în sensul determinării destinului unui personaj din celălalt plan, prin gesturi care par a fi dictate de hazard. Drama lui Ion şi a altor personaje din planul ţărănimii este dictată de o vorbă aruncată inconştient de Titu Herdelea: *„.**Dacă** nu **vrea el să ţi-o dea de** bunăvoie, trebuie **să**-l sileşti!",* după cum drama învăţătorului Herdelea este declanşată de mărturisirea lui Ion că i-a scris jalba care îl scăpase de temniţă în urma conflictului cu Simion Lungu.

/ NIVELUL MICROTEXTUAL

La nivel microtextual, funcţia epică de interpretare se realizează prin **tehnica contrapunctului:** prezentarea aceleiaşi teme în planuri diferite (nunta ţărănească a Anei corespunde, în planul intelectualităţii, cu nunta Laurei; conflictul exterior dintre Ion şi Vasile Baciu corespunde conflictului intelectualilor satului: învăţătorul şi preotul). Prin această tehnică se pun în evidenţă secvenţe narative/ episoade simetrice şi antitetice, care conferă aspect polifonic acţiunii.

/ SECVENŢE NARATIVE

In roman există **secvenţe narative** semnificative pentru destinul personajelor. O astfel de scenă simbolică este hora de la începutul romanului, „o ***horă a soartei"*** (N. Manolescu).

S CONSTRUCŢIA SUBIECTULUI

Acţiunea romanului începe într-o zi de duminică, în care locuitorii satului Pripas se află la horă, în curtea Todosiei, văduva lui Maxim Oprea. în **expoziţiune,** sunt prezentate **principalele personaje, timpul şi spaţiul,** ceea ce conferă veridicitate romanului realist.

S SCENA HOREI

în centrul adunării este grupul jucătorilor. Descrierea jocului tradiţional, someşana, este o pagină etnografică memorabilă, prin portul popular, paşii specifici, vigoarea dansului şi năvala cântecului susţinut de figurile pitoreşti ale lăutarilor. Cercul horei, centru al lumii satului, este o descătuşare dionisiacă de energii.

*

EXPOZIŢIUNEA

S TIMP ŞI SPAŢIU

Aşezarea privitorilor reflectă relaţiile sociale. Cele două grupuri ale bărbaţilor respectă stratificarea economică. Fruntaşii satului, primarul şi chiaburii, discută separat de ţăranii mijlocaşi, aşezaţi pe prispă. In satul tradiţional, lipsa pământului (averea) este echivalentă cu lipsa demnităţii umane, fapt redat de atitudinea lui Alexandru Glarietaşu: >*JPe* ***de lături, ca un câine la uşa bucătăriei, trage cu urechea şi Alexandru Glanetaşu, dornic să se amestece în vorbă, sfiindu-se totuşi să se văre între bogătaşi:***[9]

S PREZENTAREA ACŢIUNII, CU RELEVAREA SECVENŢELOR NARATIVE SEMNIFICATIVE

Fetele rămase nepoftite privesc la horă, iar mamele şi babele, mai retrase, vorbesc despre gospodărie. Copiii se amestecă în joacă printre adulţi. Este prezentă şi Savista, oloaga satului, piaza rea, colpoltoare a veştilor rele în sat, înfăţişată cu un portret grotesc.

Intelectualii satului, preotul Belciug şi familia învăţătorului Herdelea, vin să privească ***petrecerea poporului***\ fără a se amesteca în joc.

Rolul horei în viaţa comunităţii săteşti este acela de a-i asigura coeziunea şi de a facilita întemeierea noilor familii, dar cu respectarea principiului economic. De aceea în joc sunt numai flăcăi şi fete. Hotărârea lui Ion de a o lua pe Ana cea bogată la joc, deşi o place pe Florica cea săracă, marchează **începutul conflictului.** Venirea lui Vasile Baciu, tatăl Anei, de la cârciumă la horă, şi confruntarea verbală cu Ion, pe care îl

S INTRIGA

numeşte *hoţ* **fi** *tâlhar***, pentru ci** *sărăntocul* **umbli si-i ia fata promisi altui ţăran bogat, George Bulbuc, constituie Intriga romanului. Ruşinea pe care Vasile i-o face la hori, in faţa satului, va stârni dorinţa de rizbunare a flăcăului, care la rândul** $_k$ **său ¡1 va face pe chiabur de ruşinea satului, lăsând-o pe Ana însircinati pentru a-l determina si accepte nunta.**

La sfârşitul petrecerii, flăcăii merg la cârciumi. Bătaia flăcăilor, **in aparenţi pentru plata lăutarilor, in fapt pentru dreptul de a o lua de soţie pe Ana, se încheie cu victoria lui Ion, care il răpune cu parul pe George. Scena alimentează dorinţa de rizbunare a lui George şi este construiti simetric cu aceea de la** sfârşitul **romanului, când George ¡1 ucide pe Ion, lovindu-l cu sapa.**

^

PRECIZAREA CONFLICTELOR / RELAŢIA OM PAMÂNT

Conflictul central din roman este lupta pentru pământ In satul tradiţional, unde posesiunea averii condiţioneazi dreptul indivizilor de a fi respectaţi in comunitate. Drama lui Ion este drama ţăranului sărac. Mândru şi orgolios, conştient de calităţile sale, nu-şi acceptă condiţia şi este pus în situaţia de a alege intre iubirea pentru Florica şi averea Anei. Conflictul exterior, social, intre Ion al Glanetaşului şi Vasile Baciu, este dublat de conflictul interior, între ***glasul pământului*** **şi** ***glasul iubirii.*** **Insă cele doui chemări liuntrice nu II arunci Intr-o situaţie-limiti, pentru ci forţa lor se manifesti succesiv, nu simultan. Se poate vorbi şi de conflicte secundare, intre Ion şi Simion Butunoiu, pentru o brazdă de pământ, sau intre Ion şi George Bulbuc, mai întâi pentru Ana, apoi pentru Florica.**

Dincolo de aceste aspecte, se poate vorbi şi de conflictul tragic dintre om (nu întâmplător ţiran) fi o forţă mai presus de calităţile individului: pământul-stihie. In fond, destinul personajului principal nu este marcat numai de confruntările cu semeni de-ai lui, pe care îi domini, cât mai ales In relaţie cu pimântul. Dorinţa obsesivi a personajului de a avea pământ, iubirea lui pătimaşă II fac monumental, dar se încheie omenefte, prin întoarcerea în această matrice universali.

Impresionanţi este scena In care Ion sărută pământul; ***JSe*** *opri in mijlocul* ***delnifei [...]. // cuprinse o poftă sălbatecă să*** *îmbrăţişeze huma,* J-O ***crămpoţească in*** *sărutări.* ***întinse mâinile **** *spre brazdele* ***drepte, zgrunfuroase şi umede. [...] Apoi încet,*** *cucernic, fără sâ-şi* ***dea seama, se lăsă in genunchi, ¡şi cobori*** *fruntea şi-şi* ***lipi buzele cu voluptate de pământul ud Şi-n*** *sărutarea* ***aceasta*** *grăbită* ***simţi un fior rece, ameţitor.***[99]

In relaţie cu omul, elementul primordial este perceput pe trepte de manifestare distincte: pământul-mamă (*Jubirea ***pă****mântului l-a* ***stăpânit de mic copil De pe atunci pământul*** *i~a fost mai drag* ***ca o*** *mamă***"), pimântul-ibovnici, pimântul - stihie.**

S DESFĂŞURAREA ACŢIUNII

^ Dorind să obţină repede mult pământ, Ion îi face curte Anei, fata unui *bocotan*, o seduce şi îl forţează pe Vasile Baciu să accepte căsătoria. Cum la nuntă Ion nu cere acte pentru pământul - zestre, simţindu-se înşelat, încep bătăile şi drumurile Anei de la Ion la Vasile. Preotul Belciug mediază conflictul dintre cei doi ţărani, în care „*biata Ana nu este decât o victimă tragică*Sinuciderea Anei nu-i trezeşte lui Ion regrete sau conştiinţa vinovăţiei, pentru că în Ana, iar apoi în Petrişor, fiul lor, nu vede decât garanţia proprietăţii asupra pământurilor. Nici moartea copilului nu-l opreşte din drumurile lui după Florica, măritată între timp cu George. Astfel că

S DEZNOTDÂMÂNTUL

deznodământul este previzibil, iar George care-l loveşte nu este decât un instrument al destinului. George este arestat, Florica rămâne singură, iar averea lui Ion revine bisericii.

fS

In celălalt plan, rivalitatea dintre preot şi învăţător pentru autoritate în sat este defavorabilă celui din urmă. El are familie: soţie, un băiat,, poetul visător Titu, şi două fete de măritat, dar fară zestre, Laura şi Ghighi. In plus, casa şi-o zidise pe lotul bisericii, cu învoirea preotului. Cum relaţiile dintre ei se degradează, pornind de la atitudinea lor faţă de faptele lui Ion, învăţătorul se simte ameninţat. Mărturisirea lui Ion că învăţătorul » » i
i-a scris jalba determină conflictul celui din urmă cu autorităţile austro-ungare şi problemele sale de conştiinţă naţională. Acceptă inutil compromisul, votându-l pe candidatul maghiar la alegeri.

Preotul Belciug este un caracter tare. Rămas văduv încă din primul an, se dedică total comunităţii. Visul său de a construi o biserică nouă în sat este urmărit cu tenacitate, iar romanul se încheie cu sărbătorirea prilejuită de sfinţirea bisericii.

S ASPECTE MONOGRAFICE

Dincolo de destinele individuale, romanul prezintă aspec**te monografice** ale satului românesc tradiţional: tradiţii legate de marile momente din viaţa omului (nunta, botezul, înmormântarea), obiceiuri de Crăciun, relaţii de familie, relaţii socio-eco- nomice, hora, jocul popular, portul, gura satului, cârciuma, instituţiile (biserica, şcoala), autorităţile. Comunitatea se conduce după legile statului austro-ungar, dar şi după legi nescrise. Căsătoriile se fac în funcţie de avere şi cu acordul părinţilor, iar fetele trebuie să-şi apere virtutea. încălcarea acestor norme are urmări tragice, cum este cazul Anei, alungată şi dispreţuită de

toti. t

Caracterul epopeic şi **de frescă** al romanului, semnalat de G. Călinescu : *, flora in sat, bătaia între flăcăi, tocmeala pentru zestre, nunta [...], naşterea, moartea [...] sunt momente din calendarul sempitern al satului*", este dat şi de **numărul mare de personaje,** despre care criticul afirmă că: *„nu sunt*

[2] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1986.

indivizi cu viaţă unică, ci exponenţi ai clasei şi generaţiei' **(personaje tipice).**

S PERSONAJELE

Ion este personajul principal, un personaj monumental, realizat prin tehnica basoreliefului. Nimeni nu stă în calea acestui personaj a cărui existenţă este guvernată de verbele *a râvni* şi *a poseda.* Exponent al ţărănimii prin dorinţa de a avea pământ, ei este o individualitate prin modul în care îl obţine. Singulară în satul Pripas nu este căsătoria *sărăntocului* cu o fată cu zestre, pentru că Vasile Baciu şi Ion Pop al Gtanetaşului dobândiseră averea în acelaşi fel, ci comportamentul său: o face pe Ana de ruşinea satului înainte de nuntă, iar apoi umblă după nevasta Iui George. Iniţial dotat cu o serie de calităţi, în goana sa pătimaşă după avere se dezumanizează treptat, iar moartea lui este expresia intenţiei moralizatoare a scriitorului ardelean.

Cele două femei, conturate antitetic şi complementar, Ana şi Florica, reprezintă cele două obsesii ale personajului principal: averea şi iubirea. în încordarea lui de a le obţine, se confruntă, în plan individual - concret, cu Vasile Baciu şi cu George Bulbuc, iar în plan general - simbolic, cu pământul - stihie, respectiv, cu comunitatea ca instanţă morală. De aceea conflictul social este dublat de conflictul tragic.

/ MIJLOACE/ PROCEDEE DE CARACTERIZARE

Naratorul obiectiv Işi lasă personajele să-şi dezvăluie trăsăturile în momente de încordare, consemnându-le gesturile, limbajul, prezentând relaţiile dintre ele (caracterizare indirectă). Fiind omniscient şi omniprezent, naratorul realizează portretul sau biografia personajelor (caracterizare directă).

/ LIMBAJUL PROZEI NARATIVE

Naraţiunea la persoana a IU-a şi obiectivitatea naratorului se realizează într-un stil neutru, impersonal: *„metoda fără strălucire artistică, fără ştii'* (E. Lovinescu). Stilul direct alternează cu stilul indirect; în caracterizare este utilizat şi stilul indirect liber: *Jşi zicea din ce in ce mai des că, robotind oricât, nu va ajunge niciodată să aibă şi el ceva. Va să zică va trebui să fie veşnic slugă pe la alţii? Toată isteţimea lui nu plăteşte o ceapă degerată, dacă n-are şi el 'pământ mult, mult...*[M].

/STIL

/REGISTRE STILISTICE

G. Călinescu constată autenticitatea limbajului regional: *„<observarea limbajului ardelenesc e făcută cu foarte multă exactitate*" Tudor Vianu[3] observă utilizarea registrelor lexicale diverse In limbajul personajelor, In funcţie de condiţia lor sociali: *„variaţiile de vocabular în trecerea de la mediul rural la acela orăşenesc sau la acela intelectual* In ciuda sintagmei emblematice asociate de critic caracterului impersonal, antica-lofil al naraţiunii - *stilul cenuşiu*" - şi a impresiei de limbaj dur, colţuros, la o lecturi mai atenti se observi diversitatea

Tudor Vianu, *Arta prozatorilor romanţ,* Editura pentru Literatură, **Bucureşti, 1966**

II

T

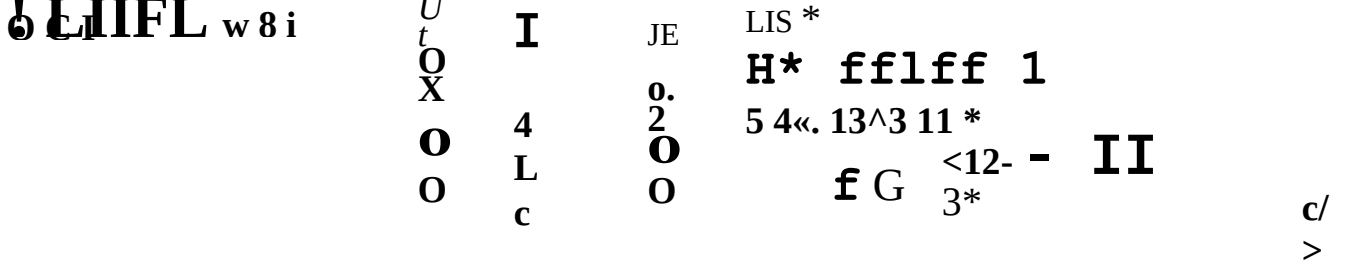
»I

I I

ir

III 1

O



IPOTEZA

Romanul - de inspiraţie rurală - prezintă lupta unui ţăran sărac pentru a obţine pământul şi consecinţele actelor sale, în condiţiile satului românesc din Ardeal, la începutul secolului al XX-lea.

Criticul N. Manolescu afirmă că *„în centrul romanului se află patima lui Ion, ca formă a instinctului de posesiune. Ion este victima măreaţă a fatalităţii biologice*" , ceea ce fixează locul personaj ului în roman.

/ ASPECTE ALE REALIZĂRII UNUI PERSONAJ DE ROMAN

ARGUMENTARE

Acţiunea romanului se desfăşoară pe mai multe planuri narative, având personaje numeroase. Specia literară privilegiază personajul, a cărui evoluţie în plan psihologic constituie obiectul romanului. De aceea el este construit dintt-un ansamblu de trăsături redate în mod direct (portret, biografie, stare civilă, statut social) şi indirect (fapte,* gesturi, atitudini, limbaj, raporturi cu alte personaje). Naratorul obiectiv şi omniscient îşi lasă personajele să-şi dezvăluie trăsăturile în momente de încordare, consemnându-le atitudinile. El se detaşează şi lasă viaţa să curgă ca un şuvoi.

Trăsăturile personajelor, se dezvăluie în evoluţia conflictului. In funcţie de rolul lor în acţiune, ele sunt puternic individualizate, construite cu minuţiozitate (biografia, mediul, relaţiile motivate psihologic) sau portretizate succint.

S RELAŢIA PERSOANĂ - PERSONAJ LITERAR

Drama ţăranului lipsit de pământ, condiţiile satului românesc din Ardeal, la începutul secolului al XX-lea, îi sunt cunoscute autorului din copilărie. Vorbele pătimaşe ale unui ţăran din Prislop, sat al copilăriei scriitorului, sărutul pământului, ruşinea fetei bogate sunt elemente de geneză a romanului şi aparţin unor persoane, din planul realităţii. Insă transfigurarea lor artistică este realizată în conformitate cu viziunea autorului, iar personajul ilustrează un tip uman, având un destin şi un profil psihologic plăsmuit de scriitor după logica internă a universului ficţional. Rebreanu mărturiseşte într-un interviu: *„Nu se poate pune să trăiască într-o carte copia fidelă, fotografia psihologică a unui individ din viaţă [...] deşi pornite de undeva, aceste personagii se înfăţişează numai în forma pe care am încercat şi am vrut să le-o dau eu*" După G. Călinescu, autorul — *„poet epic al omului teluric*" - vede în Ion *„o figură măreaţă a câmpului"*

S ÎNCADRAREA PERSONAJULUI ÎN ROMAN

Ion este **personajul titular şi central** din roman, dominând întreaga lume care se desfăşoară în legătură cu el. Celelalte personaje principale (Ana, Baciu, Florica, George) gravitează în jurul său, punându-i în lumină trăsăturile, năzuinţele. Personajele

secundare sunt numeroase, au roluri diferite în acţiune. Portretizate succint, sunt personaje tipice, tipuri umane reprezentative pentru o categorie socială, de vârstă etc.: *„nu sunt indivizi cu viaţă unică, ci exponenţi ai clasei şi generaţiei"* .

întregul roman este organizat în două părţi, coordonate ale evoluţiei interioare a personajului principal: *Glasul pământului* şi *Glasul iubirii.* Cele două femei, conturate antitetic şi complementar, Ana şi Florica reprezintă cele două obsesii ale personajului principal: averea şi iubirea. Conflictul interior, dintre cele două chemări lăuntrice, nu îl aruncă într-o situaţie-limită, pentru că forţa lor se manifestă succesiv, nu simultan, dar se reflectă, pe plan exterior, în confruntările cu Vasile Baciu şi cu George Bulbuc.

S ÎNCADRAREA ÎN TIPOLOGIE

Ion este **personajul principal,** un **personaj complex,** cu însuşiri contradictorii: viclenie şi naivitate, gingăşie şi brutalitate, insistenţă şi cinism. Iniţial dotat cu o serie de calităţi, în goana sa pătimaşă după avere se dezumanizează treptat, iar moartea lui este expresia intenţiei moralizatoare a scriitorului ardelean.

S TRĂSĂTURI

Este **personaj realist, tipic** pentru o categorie socială — ţăranul sărac care doreşte pământ: *„Toţi flăcăii din sat sunt varietăţi de Ion*" . Personajul realist este determinat social şi are o psihologie complexă,, urmărită în evoluţie. Prin destinul său tragic, Ion depăşeşte caracterul reprezentativ şi se individualizează. De aceea N. Manolescu identifică în roman trăsături naturaliste: *„Marcaţi de la început de o ereditate nefastă, eroii natural işti sunt, într-un fel, trăiţi de propriul destin. [...] Aproape nu eşte personaj în acest roman care să nu devină o victimă"* . Conturat obiectiv şi realist, sugestiile naturaliste se atenuează.

Exponent al ţărănimii prin dragostea pentru pământ, el este o **individualitate** prin modul în care îl obţine. Singulară în satul Pripas nu este căsătoria *sărăntocului* cu o fată cu zestre, pentru că Vasile Baciu şi Ion Pop al Glanetaşului dobândiseră averea în acelaşi fel, ci comportamentul său: o face pe Ana de ruşinea satului înainte de nuntă, iar apoi umblă după nevasta lui George.

S RECEPTĂRI CRITICE

Diversele receptări critice, contradictorii uneori, reflectă complexitatea personajului:

- E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*: *‚Jon este expresia instinctului de stăpânire a pământului, în slujba căruia pune o inteligenţă ascuţită, o cazuistică strânsă, o viclenie procedurală şi, cu deosebire, o voinţă imensă: nimic nu-i rezistă..."; suflet unitar, simplu, frust şi masiv, el pare crescut din pământul iubit cu frenezie"*.

5 G. Călinescu, op. cit.
6 Idem.
7 Nicolae Manolescu, op. cit.

- G. Călinescu, *Istoria* ***literaturii române de la origini până în*** *prezent: Jon nu e însă decât o brută, căreia şiretenia îi ţine loc de deşteptăciune. [...] Lăcomia lui de zestre e centrul lumii şi el cere cu inocenţă sfaturi dovedind o ingratitudine calmă. Nu din inteligenţă a ieşit ideea seducerii, ci din viclenia instinctuală, caracteristică oricărei fiinţe reduse".*
- N. Manolescu, *Arca* ***lui*** *Noe: yrA vedea în Ion viclenia ambiţioasă (un erou stendhalian, spune E. Lovinescu ...) sau brutalitatea condamnabilă e la fel de greşit, căci implică un criteriu moral. Ion trăieşte în preistoria moralei, într-un paradis foarte crud, el e aşa zicând bruta ingenuă".* •

S PRECIZAREA ŞI EXEMPLIFICAREA TRĂSĂTURILOR

Fiind un personaj urmărit în evoluţie, calităţile iniţiale alimentează paradoxal dezumanizarea lui Ion. Dacă *„romanul*

o

realist este istoria unui eşec' , destinul său reflectă eşecul în planul valorilor umane, iar moartea îi este dictată de un destin implacabil.

La începutul romanului, i se constituie un portret favorabil.

Deşi sărac, este *„iute şi harnic, ca mă-sd* **iubeşte** munca: *„Munca îi era dragă, oricât ar fi fost de aspră, ca o râvnă ispititoare"* şi **pământul:** *‚pământul îi era drag ca ochii din cap".* Este **înfrăţit** cu **pământul** prin muncă: *pudoarea [...] căzând se frământa în humă, înfrăţind, parcă mai puternic, omul cu lutul".* De aceea lipsa pământului apare ca o nedreptate, iar dorinţa pătimaşă de a-l avea este motivată: *„Toată isteţimea lui nu plăteşte o ceapă degerată, dacă n-are şi el pământ mult, mult...".*

Isteţ, silitor şi cuminte, trezise simpatia învăţătorului, care îl considerase capabil de a-şi schimba condiţia: *„Când a umblat la şcoala din sat a fost cel mai iubit elev al învăţătorului Herdelea, care mereu i-a bătut capul Glanetaşului să dea pe Ion la şcoala cea mare din Armadia, să-l facă domn".* Băiatul renunţă însă la şcoală, pentru că pământul îi este mai drag decât cartea. Călinescu vorbeşte aici despre lipsa de ambiţie, dar naratorul laudă în gestul său condiţia omului teluric, *„veşnic însoţit cu pământul",* mai potrivit mentalităţii satului tradiţional.

Pentru că îl ştiu **impulsiv** şi **violent,** este respectat de flăcăii din sat şi temut de ţigani, care cântă la comanda lui şi îl însoţesc la cârciumă după horă, deşi George este cel care le plăteşte.

Insultat de Vasile Baciu beat, în faţa satului, la **horă, se** simte **ruşinat şi mânios, dorind să se răzbune.** Vasile îi **re-**proşează că umblă după fata lui şi îl numeşte: *sărăntoc, tâlhar, hoţ,* fiindcă este **sărac. Orgolios,** posesiunea pământului îi **apare** ca o condiţie a păstrării demnităţii umane. **La început, tot satul** este de partea lui şi îl condamnă pe Baciu, mai **ales pentru că este**

beat. Dar după bătaia cu George, preotul îl dojeneşte în biserică. Efectul nu este cel aşteptat şi Ion, revoltat, se hotărăşte *să fie cu adevărat netrebnic*". După o scurtă ezitare, alege zestrea Anei şi renunţă la iubirea Floricăi. Faptele sale sunt tot atâtea trepte ale dezumanizării.

Lăcomia de pământ şi **dorinţa de răzbunare** se manifestă când intră cu plugul pe locul lui Simion Lungu, pentru că acesta fusese înainte al Glanetaşilor: *„Inima îi tremura de bucurie că şi-a mărit averea*" (începutul obsesiei). Faptul că ţăranul îl cheamă la judecată şi că numai jalba scrisă de dascălul Herdelea îl scapă de închisoare nu-l sperie.

De la Simion Lungu luase câteva brazde de pământ, dar el îşi doreşte mai mult. De aceea vede în căsătoria cu Ana soluţia.

Â
întrebarea întâmplătoare a lui Titu *Poţi să-l sileşti?"* este luată de Ion ca un sfat pentru mijlocul prin care să-l determine pe Baciu să accepte căsătoria şi să-i dea pământul: dragostea Anei.

Este **viclean** cu Ana: o seduce, apoi se înstrăinează, iar căsătoria o stabileşte cu Baciu când fata ajunsese deja de râsul satului. Este **naiv,** crezând că nunta îi aduce şi pământul, fară a face o foaie de zestre. Este rândul lui Vasile Baciu să se arate viclean. După nuntă, începe coşmarul Anei, bătută şi alungată de cei doi bărbaţi. Prin intervenţia preotului Belciug, Vasile îi dă toate pământurile lui Ion, la notar.

Toată încordarea lui de până acum, ambiţia şi hotărârea de a obţine pământul se domolesc. **Brutalitatea** faţă de Ana este înlocuită de **indiferenţă.** Sinuciderea ei nu-i trezeşte vreun licăr de conştiinţă şi nici moartea copilului. Viaţa lor nu reprezenta decât o garanţie a proprietăţii asupra pământurilor lui Vasile Baciu (cinism).

Instinctul de posesie asupra pământului fiind satisfăcut, **lăcomia** lui răspunde altei nevoi lăuntrice: patima pentru Florica. Aşa cum râvnise la averea altuia, acum râvneşte la nevasta lui George. Are revelaţia adevăratei fericiri: iubirea, pe care o vrea cu orice preţ. **Viclenia** îi dictează modul de apropiere de Florica: falsa prietenie cu George, în a cărui casă poate astfel veni oricând. Avertismentul Savistei, personaj-simbol al tradiţiei incluzând norma morală, aduce deznodământul implacabil. George îl ucide cu lovituri de sapă pe Ion, venit noaptea în curtea lui, după Florica. Dominat de instincte, în afara oricărei morale, încălcând succesiv toate normele satului, aflat sub semnul fatalităţii, Ion este o victimă a lăcomiei şi a orgoliului său.

PROCEDEE DE CARACTERIZARE / MIJLOACE ŞI

Este **caracterizat direct** (de către narator, de alte personaje, autocaracterizarea) şi **indirect** (prin fapte, limbaj, atitudini, comportament, relaţii cu alte personaje, gesturi, atitudine, vestimentaţie).

S CARACTE-RIZARE DIRECTĂ

Naratorul prezintă iniţial, în mod direct, biografia perso-najului, iar pe parcursul romanului, elemente de portret moral *(„mândru şi mulţumit ca orice învingător, Ion simţea totuşi un gol ciudat în suflet").* Caracterizarea directă realizată de alte personaje se subordonează tehnicii pluralităţii perspectivelor: *„Ion e băiat cumsecade. E muncitor, e harnic, e săritor, e isteţ"* (doamna Herdelea), *„eşti un stricat şi-un bătăuş, ş-un om de nimic [...] te ţii mai deştept decât toţi, dar umbli numai după blestemăţii"* (preotul Belciug).

Autocaracterizarea'evidenţiază frământările sufleteşti prin monologul interior: *„Mă moleşesc ca o babă năroadă. Parcă n-aş mai fi în stare să mă scutur de calicie... Las' că-i bună Anuţa! Aş fi o nătăfleaţă să dau cu piciorul norocului pentru nişte vorbe...".*

S CARACTE-RIZARE INDIRECTĂ

Caracterizarea indirectă se realizează prin faptele care evidenţiază trăsăturile sale. Limbajul aparţine registrului popular, este diferit în funcţie de situaţie şi de interlocutor. Foloseşte cu naturaleţe expresii populare *(a sta cu măinile-n sân, a da cu piciorul norocului)* sau invectiva. Este respectuos cu învăţătorul şi preotul, dar ironic cu Vasile Baciu. Gesturile şi mimica îi trădează intenţiile: *‚Jon urmări din ochi pe Ana câteva clipe. Avea ceva straniu în privire, parcă nedumerire şi un vicleşug neprefăcut".* Vestimentaţia îi reflectă condiţia socială de ţăran, iar numele devine emblematic.

S RELAŢII CU . ALTE PERSONAJE

Comportamentul său reflectă intenţiile faţă de celelalte personaje. La horă, este tandru: o *strânge la piept pe Ana cu mai multă gingăşie, dar şi mai prelung"* decât ceilalţi flăcăi, apoi este batjocoritor, indiferent sau o loveşte *„cu sânge rece".* Faţă de ea simte mai întâi milă, apoi dezgust şi indiferenţă.

VF RELAŢIA OM PĂMÂNT

In relaţie cu Vasile Baciu «au cu George Bulbuc adoptă diferite atitudini, dar scopul său (obsesia) este răzbunarea sau smulgerea unei proprietăţi: pământul sau femeia.

Este aspru, chiar brutal, cu cei pe care-i consideră vinovaţi pentru propria condiţie, aceea de ţăran sărac. Pe tatăl său îl acuză că i-a băut averea, iar pe mamă că l-a *‚făcut"* sărac (destinat a fi sărac). Dar relaţia fundamentală se stabileşte între protagonist şi un personaj simbolic mai puternic decât el: pământul. Iubeşte pământul mai presus de orice: *‚Jubirea pământului l-a stăpânit de mic copil [...] De pe atunci i-a fost mai drag decât o mamă".* Renunţă la şcoală pentru că îi este mai drag *„să fie veşnic însoţit cu pământul...".* Renunţă la Florica, pe care o iubea, pentru că *„toată fiinţa lui arde de dorul de a avea pământ mult, cât mai mult...".* Instinctul de posesiune a pământului şi lăcomia care pune stăpânire pe el sunt motivate şi de ipostaza pământului- ibovnică: , *Jl cuprinse o poftă sălbatecă să îmbrăţişeze huma, s~o crămpoţească în sărutări. întinse mâinile spre brazdele drepte,*

zgrunţuroase şi umede" Adoră şi venerează pământul ca pe o zeitate: *„Apoi încet, cucernic, fără să-şi dea seama, se lăsă în genunchi, îşi coborî fruntea şi-şi lipi buzele cu voluptate de pământul ud. Şi-n sărutarea aceasta grăbită simţi un fior rece, ameţitor*Prin muncă, omul este înfrăţit cu lutul. In faţa „*uriaşului*", se simte *„mic şi slab, cât un vierme*dar muncindu-l, simte „o *mândrie de stăpân*" şi are iluzia că este *„atât de puternic încât să domnească peste tot cuprinsul*" Imensitatea îi trezeşte dorinţa de a poseda: „- *Cât pământ, doamne!...*". Toate acţiunile lui se vor orienta spre a-l obţine, indiferent de mijloace. Când glasul pământului tace, revine glasul iubirii. Pământul-stihie striveşte în final omul, care nu întâmplător este ucis cu o sapă.

CONCLUZIE

Ion este un personaj romanesc memorabil şi monumental, ipostază a omului teluric, dar supus destinului tragic de a fi strivit de forţe mai presus de voinţa lui neînfrântă: pământul-stihie şi legile nescrise ale satului tradiţional.

«

G. CĂLINESCU SPECII EPICE. ROMANUL

I. DELIMITĂRI CONTEXTUALE

ROMANUL REALIST BALZACIAN

în studiul ***Arca lui Noe,*** Nicolae Manolescu afirmă despre **romanul doric,** adică **tradiţional, obiectiv,** că este „r*ortianul din secolul XIX, care la noi îşi atinge apogeul abia în deceniul al treilea al secolului XX*\

Ca teoretician, G. Călinescu respinge proustianismul în romanul românesc (susţinut **de** Camil Petrescu) şi optează pentru romanul realist, balzacian, obiectiv, creator **de**

tipuri, pentru clasicism - „*un mod de a crea durabil şi esenţial".* Insă romancierul depăşeşte programul estetic, raportându-se critic şi polemic la formula de artă şi la viaţa înfăţişată, ca expresie a unui spirit modern, care a traversat cultural mai multe curente literare. Astfel că realismul clasic devine, în romanul *Enigma Otiliei, „un balzacianism fără Balzac"* (Nicolae Manolescu).

Elemente de realism balzacian:

• tema: „o frescă din viaţa burgheziei bucureştene", familia, societatea;

• motivul moştenirii, al paternităţii;

• expoziţiune: situarea exactă în timp şi spaţiu, descrierea mediului, dinspre exterior spre interior;

• caracterizarea personajelor: fizionomie, vestimentaţie, cadru ambiant; tendinţa de generalizare către o tipologie;

• notarea amănuntului semnificativ;

• descrieri minuţioase, tehnica detaliului;

• lipsa de idealizare.

II. COMPETENTA DE EVALUAT

i

• Analiza principalelor componente de structură, de compoziţie şi de limbaj specifice textului narativ (romanul).

Cerinţe posibile:

Realizează un eseu în care să prezinţi un tip de roman din perioada interbelică, aparţinând unui autor canonic (G. Călinescu).

Realizează un eseu în care să prezinţi un roman realist din perioada interbelică, aparţinând unui autor canonic (G. Călinescu).

Aplicaţie realizată pe baza romanului *Enigma Otiliei* de G. Călinescu.

III. SUGESTII DE REDACTARE

BEMENTELE flxTULUI NARATIV

S CONTEXT

STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI

Ca teoretician al romanului românesc, **G.** Călinescu respinge proustianismul şi pledează pentru realismul clasic (romanul obiectiv de tip balzacian).

Al doilea dintre cele patru romane scrise de **G.** Călinescu *(Cartea nunţii*', 1933, *Enigma Otiliei*, 1938, *Bietul Ioanide,* 1953, *Scrinul negru*, 1960) este un *„roman de critic, în care realismul, balzacianismul şi obiectivitatea au devenit program estetic*(Nicolae Manoleşcu). Dar scriitorul îşi depăşeşte programul estetic, realizând un roman al „*vocaţiei critice ji polemice",* cu evidente implicaţii moderne, *„un balzacianism fără Balzac":* balzacianism polemic *(contradicţia dintre formula totalizatoare şi mecanic cauzalistă a lui Balzac şi structurile sociale şi mentale ale unei lumi risipite şi individualiste)* şi critic *(G. Călinescu are vocaţia de a comenta, nu de a crea viaţă).*

S SPECIE

IPOTEZĂ

Opera literară *Enigma Otiliei* de **G.** Călinescu este un roman realist de tip balzacian, cu elemente moderniste, aparţinând prozei interbelice. De asemenea este roman social şi citadin.

S ROMAN

FORMULAREA ARGUMENTELOR

Opera literară *Enigma Otiliei* este **roman** prin amploarea acţiunii, desfăşurată pe mai multe planuri, cu conflict complex, la care participă numeroase personaje. Este **roman realist** prin: temă, structură (închisă), specificul secvenţelor descriptive, realizarea personajelor, dar depăşeşte modelul realismului clasic, balzacian, prin spiritul critic şi polemic (parodic, ludic etc.) şi prin elemente ale modernităţii.

[1] Nicolae Manoleşcu, ***Arca lui Noe,*** voi. I, ***Doricul***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1980.

DEZVOLTAREA ARGUMENTELOR

s NARATOR OMNISCIENT, OMNIPREZENT

Proza realist-obiectivă se realizează prin naraţiunea Ia persoana a IlI-a (nonfocalizată). Viziunea „dindărăt" presupune un narator obiectiv, detaşat, care nu se implică în faptele prezentate, dar condiţia impersonalităţii este încălcată prin comentariul unui estet. „*Obiectivitatea însăşi este una paradoxală, căci nu mai desemnează absenţa din evenimente a unui narator imparţial sau a demiurgului balzacian, ci amestecul permanent al unui comentator savant şi expert, care, în loc să înfăţişeze lumea, o studiază pe probe de laborator"* . Naratorul omniscient ştie mai mult decât personajele sale şi, omniprezent, controlează evoluţia lor ca un regizor universal. El plăsmuieşte traiectoriile existenţei personajelor, dar acestea acţionează automat, ca nişte marionete.

s OBIECTIVITATEA NARATORULUI

s RELAŢIA NARATOR-PERSONAJ

Deşi adoptă un ton obiectiv, naratorul nu este absent, ci comunică, prin postura de spectator şi comentator al comediei umane reprezentate, cu instanţele narative. Naratorul se ascunde în spatele măştilor sale, care sunt personajele, fapt dovedit de limbajul uniformizat.

s TEMÂ; TIP DE ROMAN

Prin temă, romanul este balzacian şi citadin. Caracterul citadin este un aspect al modernismului lovineşcian. Frescă a burgheziei bucureştene de la începutul secolului al XX-lea, prezentată în aspectele ei esenţiale, sub determinare social-economică (banul ca valoare într-o societate degradată moral), imaginea societăţii constituie fundalul pe care se proiectează formarea/ maturizarea unui tânăr care, înainte de a-şi face o carieră, trăieşte experienţa iubirii şi a relaţiilor de familie. Roman al unei familii şi istorie a unei moşteniri, romanul este realist-balzacian prin motivul moştenirii şi al paternităţii.

s CONSTRUCŢIA DISCURSULUI NARATIV

Titlul iniţial, *Părinţii Otiliei,* reflecta ideea balzaciană a paternităţii, pentru că fiecare dintre personaje determină cumva soarta orfanei Otilia, ca nişte „părinţi". Autorul schimbă titlul din motive editoriale şi deplasează accentul de la un aspect realist, tradiţional, la tehnica modernă a reflectării poliedrice, prin care este realizat personajul titular.

s TITLU s

s CAPITOLE

s PLANURI NARATIVE

N. Manolescu, op. cit.

S
ÎNLĂNŢUIRE,
INSERŢIE

/ SECVENŢE
NARATIVE

/ MODURI DE
EXPUNERE

Romanul, alcătuit din douăzeci de capitole, este construit pe mai multe planuri narative, care urmăresc destinul unor personaje, prin acumularea detaliilor: destinul Otiliei, al lui Felix, al membrilor clanului Tulea, al lui Stănică etc. Un plan urmăreşte lupta dusă de clanul Tulea pentru obţinerea moştenirii lui Costache Giurgiuveanu şi înlăturarea Otiliei Mărculescu. Al doilea plan prezintă destinul tânărului Felix Sima care, rămas orfan, vine la Bucureşti pentru a studia medicina, locuieşte la tutorele lui şi trăieşte iubirea adolescentină pentru Otilia. Autorul acordă interes şi planurilor secundare, pentru susţinerea imaginii ample a societăţii citadine.

Succesiunea secvenţelor narative este redată prin înlănţuire (respectarea cronologiei faptelor), completată prin inserţia unor micronaraţiuni în structura romanului. Unele secvenţe narative se realizează scenic (de exemplu: capitolul I şi al XVIII-lea), prin dispunerea personajelor, prin spontaneitatea dialogului sau elocvenţa discursului, notarea gesturilor şi vestimentaţiei, ca în didascalii. Dialogul conferă veridicitate şi concentrare epică. In proza realistă, descrierea spaţiilor (strada, arhitectura, decorul interior - camera) şi a vestimentaţiei susţine impresia de univers autentic (mimesis), iar prin observaţie şi notarea detaliului semnificativ devine mijloc de caracterizare indirectă/ de conturare a caracţerelor. Imaginea Bărăganului este redată într-o descriere de tip romantic: proiecţia realităţii în plan fantastic.

V INCIPIT, FINAL

Incipitul romanului realist fixează veridic cadrul temporal („*într-o seară de la începutul lui iulie 1909")* şi spaţial (descrierea străzii Antim, a arhitecturii casei lui moş Costache, a interioarelor), prezintă principalele personaje, sugerează conflictul şi trasează principalele planuri epice. Finalul este închis prin rezolvarea conflictului şi este urmat de un epilog. Simetria incipitului cu finalul se realizează prin descrierea străzii şi a casei lui moş Costache, din perspectiva lui Felix, intrusul/ străinul din familia Giurgiuveanu, în momente diferite ale existenţei sale (adolescenţă şi aproximativ zece ani mai târziu: *„după război").*

/ CONSTRUCŢIA SUBIECTULUI

/ PREZENTAREA ACŢIUNII

Acţiunea romanului începe cu venirea tânărului Felix, orfan, absolvent al Liceului Internat din Iaşi, la Bucureşti, în casa unchiului şi tutorelui său legal, pentru a urma Facultatea de Medicină. Costache Giurgiuveanu este un rentier avar, care o creşte în casa lui pe Otilia Mărculescu, fiica sa vitregă, cu intenţia de a o înfia. Aglae o consideră un pericol pentru moştenirea fratelui ei.

/ EXPOZIŢIUNEA

Expoziţiunea este realizată în metoda realist-balzaciană: situarea exactă a acţiunii în timp şi spaţiu, veridicitatea susţinută prin detaliile topografice, descrierea străzii în manieră realistă, fineţea observaţiei şi notarea detaliului semnificativ.

/ TIMP ŞI SPAŢIU

Jntr-o seară de la începutul lui iulie 1909, cu puţin înainte de orele zece, un tânăr de vreo optsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de licean, intra în strada Antim, venind dinspre strada Sfinţii Apostoli cu un soi de valiză în mână [...]. In această obscuritate, strada avea un aspect bizar. Nicio casă nu era prea înaltă şi aproape nici una nu avea cat superior. Insă varietatea cea mai neprevăzută a arhitecturii (operă îndeobşte a zidarilor italieni), mărimea neobişnuită a ferestrelor, în raport cu forma scundă a clădirilor, ciubucăria, ridicolă prin

grandoare, amestecul de *frontoane greceşti şi chiar ogive,* ***făcute insă din var şi lemn*** *vopsit, umezeala, care dezghioca* ***varul, şi uscăciunea, care umfla*** *lemnăria, făceau din strada* ***bucureşteană o caricatură*** *în moloz a unei străzi italice".*

Caracteristicile arhitectonice ale străzii şi ale casei lui moş Costache sunt surprinse de *„ochiul unui estet",* din perspectiva naratorului specializat, deşi observaţia îi este atribuită personajului intrus, care caută o anumită casă. Familiarizarea cu mediul, prin procedeul restrângerii treptate a cadrului, de la stradă, la casă, la interioare, la fizionomia şi la gesturile locatarilor (tehnica focalizării), este o modalitate de pătrundere a psihologiei personajelor din acest spaţiu, prin reconstituirea atmosferei. Pentru Balzac, o casă este un document sociologic şi moral. Strada şi casa lui moş Costache sugerează, prin detaliile surprinse, contrastul dintre pretenţia de confort şi bun gust a unor locatari bogaţi, burghezi îmbogăţiţi cândva, şi realitate: inculţi (aspectul de kitsch, amestecul de stiluri arhitectonice incompatibile), zgârciţi (case mici, cu ornamente din materiale ieftine), snobi (imitarea arhitecturii clasice), delăsători (urme vizibile ale umezelii şi ale uscăciunii, impresia de paragină). Arhitectura sugerează imaginea unei lumi în declin, care a avut cândva energia necesară pentru a dobândi avere, dar nu şi fondul cultural.

Pătruns în locuinţă, Felix îl cunoaşte pe unchiul său, un omuleţ straniu care îi răspunde bâlbâit: *„iu-nu stă nimeni aici, nu cunosc*pe verişoara Otilia şi asistă la o scenă de familie: jocul de table. Naratorul îi atribuie lui Felix observarea obiectivă a personajelor prezente în odaia înaltă în care este introdus. Sunt realizate portretele fizice ale personajelor, cu detalii vestimentare şi fiziologice care sugerează, în manieră clasică, trăsături de caracter şi este prezentată, In mod direct, starea civilă, statutul în familie, elemente de biografie. Toate aceste aspecte configurează atmosfera neprimitoare, imaginea mediului în care pătrunde tânărul şi prefigurează cele două planuri narative şi conflictul. Replicile Aglaei anticipează conflictul succesoral, iar atitudinea protectoare a Otiliei motivează ataşamentul lui Felix.

/ INTRIGA

Intriga se dezvoltă pe două planuri care se întrepătrund:
I. istoria moştenirii lui Costache Giurgiuveanu;
II. destinul tânărului Felix Sima. **I. Competiţia pentru moştenirea bătrânului avar** este un prilej pentru observarea efectelor, în plan moral, ale obsesiei banului. Bătrânul avar, proprietar de imobile, restaurante, acţiuni, nutreşte iluzia longevităţii şi nu pune în practică niciun proiect privitor la asigurarea viitorului Otiliei, pentru a nu cheltui. Clanul Tulea urmăreşte succesiunea totală a averii Iui, plan periclitat ipotetic de înfierea Otiliei. Deşi are o afecţiune

sinceră pentru fată, bătrânul amână înfierea ei, de dragul banilor şi din teama de Aglae. Iniţial într-un plan secundar, Stănică Raţiu urmăreşte să parvină, vizează averea clanului Tulea, dar smulge banii lui moş Costache. Pretutindeni prezent, divers informat, amestecându-se oriunde crede că poate obţine ceva bani sau poate da lovitura vieţii lui, personajul susţine în fond intriga romanului, până la rezolvarea în **deznodământ:** Olimpia e părăsită de Stănică, Aurica nu-şi poate face o situaţie, Felix o pierde pe Otilia.

< DEZNODĂMÂNTUL

^ASPECTE DE FRESCĂ SOCIALĂ

Alături de **avariţie, lăcomie şi parvenitism, aspecte sociale** supuse **observaţiei şi criticii în romanul realist,** sunt înfăţişate **aspecte ale familiei** burgheze: relaţia dintre părinţi şi copii, relaţia dintre soţi, căsătoria, orfanul. **Căsătoria** face parte dintre preocupările unor personaje: Aurica, fata bătrână, are obsesia căsătoriei; Titi se tulbură erotic şi trăieşte o scurtă experienţă matrimonială; Pascalopol doreşte să aibă o familie şi se căsătoreşte cu Otilia; Stănică se însoară cu Olimpia pentru zestrea niciodată primită; Felix se va căsători, ratând prima iubire* după ce îşi va face o carieră. Banul perverteşte **relaţia dintre soţi.** Stănică se însoară pentru a-şi face o situaţie materială, dar nu-şi asumă rolul de soţ sau de tată. In clanul Tulea, rolurile sunt inversate: Aglae conduce autoritar, Simion brodează, iar mai târziu este abandonat în ospiciu. **Motivul paternităţii** este înfăţişat diferenţiat. **Orfanii** au doi protectori: Costache şi Pascalopol. Moş Costache este zgârcit, dar îşi iubeşte sincer fiica, deşi n-o adoptă legal, în timp ce Aglae, adevăratul avar al romanului, striveşte personalitatea copiilor săi, anulându-le şansa împlinirii matrimoniale.

II. **Planul formării tânărului Felix,** student la medicină, urmăreşte experienţele trăite de acesta în casa unchiului său, în special iubirea adolescentină pentru Otilia. Este gelos pe Pascalopol, dar nu ia nicio decizie, fiindcă primează dorinţa de a-şi face o carieră. Otilia îl iubeşte pe Felix, dar după moartea lui moş Costache îi lasă tânărului libertatea de a-şi împlini visul şi se căsătoreşte cu Pascalopol, bărbat matur, care îi poate oferi înţelegere şi protecţie. In epilog, aflăm că Pascalopol i-a redat cu generozitate libertatea de a-şi trăi tinereţea, iar Otilia a devenit soţia unui conte exotic, căzând în platitudine. Ea rămâne pentru Felix o imagine a eternului feminin, iar pentru Pascalopol o enigmă.

S PRECIZAREA CONFLICTELOR

Conflictul romanului se bazează pe relaţiile dintre două familii înrudite, care sugerează universul social prin tipurile umane realizate. O familie este a lui Costache Giurgiuveanu, posesorul averii, şi Otilia Mărculescu, adolescentă orfană, fiica celei de-a doua soţii decedate. Aici pătrunde Felix Sima, fiul surorii bătrânului, care vine la Bucureşti pentru a studia medicina şi locuieşte la tutorele său legal, moş Costache. Un

alt intrus este Leonida Pascalopol, prieten al bătrânului, pe care îl aduce în familia Giurgiuveanu afecţiunea pentru Otilia, pe care o cunoaşte de mică şi dorinţa de a avea o familie care să-i umple singurătatea.

A doua familie, vecină şi înrudită, care aspiră la moştenirea averii bătrânului, este familia surorii acestuia, Aglae. Clanul Tulea este alcătuit din soţul Simion Tulea, cei trei copii ai lor: Olimpia, Aurica şi Titi. în această familie pătrunde Stănică Raţiu pentru a obţine zestrea ca soţ al Olimpiei.

Istoria unei moşteniri include **două conflicte succesorale:** primul este iscat în jurul averii lui moş Costache (adversitatea manifestată de Aglae împotriva orfanei Otilia), al doilea destramă familia Tulea (interesul lui Stănică pentru averea bătrânului). **Conflictul erotic** priveşte rivalitatea adolescentului Felix şi a maturului Pascalopol pentru mâna Otiliei.

V
PERSONAJELE

Pornind de la teza „*obiectul romanului este omul ca fiinţă morală*", G. Călinescu distinge două feluri de indivizi, în funcţie de capacitatea de adaptare la lume: cei care se adaptează moral (au o concepţie morală asupra vieţii, sunt capabili de motivaţia actelor proprii: Pascalopol şi Felix) şi cei care se adaptează automatic/ instinctual (organizaţi aproape schematic şi ilustrând câte un tip uman: cocheta, fata bătrână, avarul, „baba absolută", dementul senil). Ca într-un roman al educaţiei sentimentale, Felix (proiecţie a autorului în adolescenţă) „e *înconjurat de măştile iubirii şi ale geloziei, ale rapacităţii sau generozităţii"*[27].

S CLASICISM
REALISM

Pentru portretizarea personajelor, autorul alege **tehnica balzaciană** a descrierii mediului şi fizionomiei pentru deducerea trăsăturilor de caracter. Portretul balzacian porneşte de la **caracterele clasice** (avarul, ipohondrul, gelosul), cărora realismul le conferă dimensiune socială şi psihologică, adăugând un alt tip uman, arivistul. Romanul realist tradiţional devine o adevărată comedie umană, plasând în context social personaje **tipice.** Tendinţa de generalizare conduce la realizarea unei tipologii: moş Costache - avarul iilbitor de copii, Aglae - *„baba absolută fără cusur în rău*", Aurica - fata bătrână, Simion - dementul senil, Titi — debil mintal, infantil şi apatic, Stănică Raţiu - arivistul, Otilia - cocheta, Felix - ambiţiosul, Pascalopol - aristocratul rafinat. Tot din clasicism este preluat triunghiul amoros şi *quipro quo-ul.*

Romancierul depăşeşte însă estetica realistă şi pe cea clasică.

N. Manolescu, op. cit.

S FORMULA ESTETICA MODERNĂ

O trăsătură a **formulei estetice moderne** este **ambiguitatea personajelor.** Moş Costache nu este un avar dezumanizat. El nu şi-a pierdut instinctul de supravieţuire (cheltuieşte

pentru propria sănătate) şi nutreşte o iubire paternă sinceră pentru Otilia. El este o combinaţie între două caractere balzaciene: avarul (moş Grandet) şi tatăl (moş Goriot). Pascalopol o iubeşte pe Otilia în acelaşi timp patern şi viril. Felix nu este ambiţiosul lipsit de scrupule, ci un adolescent orfan capabil de a iubi dezinteresat, dar hotărât să-şi facă o carieră, se bazează pe luciditate şi profunzime intelectuală. Arivistul Stănică este şi demagog al ideii de paternitate, escroc şi principial, hoţ şi sentimental.

Alt aspect modern (naturalismul) este interesul pentru procesele psihice deviante, motivate prin ereditate şi mediu: alienarea şi senilitatea. Simion Tulea reprezintă categoria estetică a urâtului, grotescul. Titi, fiul retardat care se îndreaptă spre demenţă, este o copie a tatălui. Aurica, fata bătrână, invidioasă şi rea, este o copie degradată a mamei; obsesia fiicei (căsătoria) se aseamănă cu obsesia mamei (moştenirea). Lumea lor se află sub semnul bolii, al degradării morale reflectate în plan fizic.

Autorul dispune personajele în planuri antitetice, prin reflectare inversată. Orfanii Felix şi Otilia au corespondenţi, prin răsfrângere inversată, în zona urâtului, pe tinerii din clanul Tulea: inteligenţa lui Felix în contrast cu imbecilitatea lui Titi, feminitatea misterioasă a Otiliei cu urâţenia Auricăi.

S MIJLOACE/ PROCEDEE DE CARACTERIZARE

^ In general, caracterizarea personajelor se realizează ca în romanul realist-balzacian. Prin tehnica focalizării, caracterul personajelor se dezvăluie progresiv, pornind de la datele exterioare ale existenţei lor: prezentarea mediului, descrierea locuinţei, a camerei, a fizionomiei, a gesturilor şi a obişnuinţelor. In mod direct, naratorul dă lămuriri despre gradele de rudenie, starea civilă, biografia personajelor reunite la începutul romanului, la jocul de table. Caracterele dezvăluite iniţial nu evoluează pe parcursul romanului, dar trăsăturile se îngroaşă prin acumularea detaliilor în caracterizarea indirectă (prin fapte, gesturi, replici, vestimentaţie, relaţii între personaje). â Excepţie face portretul Otiliei, realizat prin tehnici moderne: comportamentismul şi reflectarea poliedrică. Până în capitolul al XVI-lea, Otilia este prezentată exclusiv prin comportamentism (fapte, gesturi, replici), fără a-i cunoaşte gândurile din perspectiva unică a naratorului, cu excepţia celor mărturisite chiar de personaj. Această tehnică este dublată, pe acelaşi spaţiu narativ, de reflectarea poliedrică a personalităţii Otiliei în conştiinţa celorlalte personaje, ceea ce conferă ambiguitate personajului, iar în plan simbolic sugerează enigma, misterul feminităţii. Relativizarea imaginii prin reflectarea în mai multe oglinzi alcătuieşte un portret complex şi contradictoriu: *‚fe-feti(a"* cuminte şi iubitoare pentru moş Costache, fata exuberantă, *admirabilă, superioară*' pentru Felix, femeia

capricioasă, *„cu un temperament de artistă**' pentru Pascalopol, *„o dezmăţată, o stricată*" pentru Aglae, „o *fată deşteaptă*cu spirit practic, pentru Stănică, o rivală în căsătorie pentru Aurica. / LIMBAJUL PROZEI NARATIVE Deşi adoptă un ton obiectiv, naratorul se ascunde în spatele măştilor sale, care sunt personajele, fapt dovedit de **limbajul uniformizat.** în **limbajul personajelor** se utilizează / LIMBAJUL PERSONAJELOR aceleaşi mijloace lingvistice, indiferent de situaţia socială sau de cultura lor. Cu toate acestea, Aglae pronunţă învechit unele cuvinte, marcă a inculturii şi a snobismului (Otilia e *„falşă").*

Amestecul de stiluri (juridic şi colocvial) în discursul casnic al lui Stănică Raţiu are efect comic şi transformă personajul într-un *Caţavencu al ideii de paternitate:*

„- Ascultă, madam, scopul căsătoriei este procreafia, şi când o femeie nu procreează, decade din drepturile ei. De vreme ce nu-mi dai o familie, nu mă faci util patriei, fnă laşi să mă pierd in negura uitării, fără urmaşi, care să-mi poarte numele, nu mai eşti, de fapt soţia mea. Eu sunt un sentimental, un om bun; mi-am zis că poate eşti în neputinţa fiziologică de a-mi da un fiu, şi cum ai făcut tot ce ai fost în stare, născând un copil neviabil, am fost învins de caritate, de amorul spiritual pentru tine, de amorul steril. Dar văd că nu e aşa. (...) Nemaifiind soţia mea de facto, *voi face ca în curând să nu mai fii nici* de jure."

Se utilizează fraza ampli. Se observă preferinţa în descriere pentru grupul nominal şi pentru epitetul neologic *(faţa juvenilă, tăietura elinică a nasului, .aspect bizar,* câmpia *plată şi întinsă, pustietatea scitică, o absolută neistoricitate).* Descrierea se realizează prin aglomerarea detaliilor (principiul enumeraţi v) sau prin hiperbolizare (imaginea romantică a Bărăganului). Precizia notaţiei are uneori rolul didascaliilor şi susţine împreună cu dialogul sau monologul (discursul) caracterul scenic al secvenţelor.

CONCLUZIE

Enigma Otiliei este un roman realist (balzacian) prin: prezentarea critică a unor aspecte ale societăţii bucureştene de Ia începutul secolului al XX-lea, motivul paternităţii şi al moştenirii, structură, specificul secvenţelor descriptive (observaţia şi detaliul semnificativ; rolul vestimentaţiei şi al cadrului în caracterizare), realizarea unor tipologii, veridicitatea, utilizarea naraţiunii la persoana a 11l-a. Dar depăşeşte modelul realis- , mului clasic, prin spiritul critic şi polemic (parodic, ludic),
prin elemente ale modernităţii (ambiguitatea personajelor, interesul pentru procesele psihice deviante, tehnicile moderne de caracterizare - comportamentism, reflectarea poliedrici, realizarea scenică a capitolului al XVIII-lea).

I. DELIMITĂRI TERMINOLOGICE

CUPLU DE PERSONAJE

II. COMPETENŢA DE EVALUAT I^^P^ML

Analiza principalelor componente de ofdin structural specifice textului narativ, pornind de la texte studiate (personajele, modalităţi de caracterizare a personajului, tipuri de personaje).

Cerinţa:

Scrie un ese\i, de 2-4 pagini, în care să prezinţi evoluţia unui cuplu de personaje care ilustrează tema iubirii, într-un roman studiat.

In elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

• prezentarea a patru dintre caracteristicile textului narativ, semnificative pentru realizarea personajelor alese (de exemplu: *formula estetică, temă, motiv literar, perspectivă narativă, acţiune*, *conflict, relaţii temporale şi spaţiale, momentele subiectului, discurs narativ, incipit, final* etc.), prin referire la romanul studiat;

• relevarea trăsăturilor fiecăruia dintre cele două personaje, evidenţiate în constituirea cuplului;

• comentarea a două etape/ secvenţe narative, semnificative pentru evoluţia cuplului;

• exemplificarea, prin secvenţe narative sau prin citate comentate, a două modalităţi/ procedee de caracterizare a personajelor alese;

• exprimarea unei opinii argumentate despre atitudinea faţă de iubire a fiecăruia dintre personaje, din perspectiva deznodământului. * ;

Aplicaţie realizată pe baza romanului *Enigma Otiliei* de G. Călinescu.

III. SUGESTII DE REDACTARE

PLANUL ESEULUI	STRUCTURA ŞI CONŢINUTUL ESEULUI
^CARACTERISTICI ALE TEXTULUI NARATIV / FORMULA ESTETICĂ	Realist-clasic prin temă, conflict şi prin realizarea unor tipologii, romanul *Enigma Otiliei* (1938) depăşeşte **prin modernitate** formula estetică preferată **de** scriitor, fiind apreciat ulterior ca „*<balzaciUnism fără Balzac*" (N. Manolescu), în fapt, un roman polemic la adresa convenţiilor balzaciene. Roman citadin, frescă a burgheziei bucureştene de la începutul secolului al XX-lea, prezentată în aspectele ei esenţiale, sub determinare social-economică (banul ca valoare într-o

	societate degradată moral), ***Enigma Otiliei'se*** plasează pe coordonatele tematice ale realismului balzacian: familia, căsătoria; parvenirea, eşecul erotic, motivul moştenirii şi al paternităţii, dar apelează şi la mijloace ale modernităţii.
TEMĂ, MOTIV LITERAR	Caracterul de frescă este dublat de caracterul de bildungsroman: imaginea societăţii constituie fundalul pe care se proiectează formarea/ maturizarea unui tânăr care, înainte de a-şi face o carieră, trăieşte experienţa iubirii şi a relaţiilor de familie.
S CONSTRUCŢIA DISCURSULUI NARATIV; PLANURI NARATIVE	Acţiunea cărţii este structurată în douăzeci de capitole, romanul fiind construit pe mai multe planuri narative, care urmăresc destinul unor personaje, prin acumularea detaliilor: destinul Otiliei, al lui Felix, al membrilor clanului Tulea, al lui Stănică etc. Un plan urmăreşte lupta dusă de clanul Tulea pentru obţinerea moştenirii lui Costache Giurgiuveanu şi înlăturarea Otiliei Mărculescu. Al doilea plan prezintă destinul tânărului Feiix Sima care, rămas orfan, vine la Bucureşti pentru a studia medicina, locuieşte la tutorele lui şi trăieşte iubirea adolescentină pentru Otilia.
S CONFLICTUL	**Conflictul** romanului se bazează pe relaţiile dintre două familii înrudite (Giurgiuveanu şi Tulea). „Istoria unei moşteniri" include două conflicte succesorale: primul este iscat în jurul averii lui moş Costache (adversitatea manifestată de Aglae împotriva orfanei Otilia), al doilea destramă familia Tulea (interesul lui Stănică pentru averea bătrânului). Conflictul erotic priveşte rivalitatea adolescentului Felix şi a maturului Pascalopol pentru mâna Otiliei.
S TRĂSĂTURILE PERSONAJELOR, EVIDENŢIATE ÎN CONSTITUIREA CUPLULUI	Deşi triunghiul amoros din comedia clasică se regăseşte în grupul Felix - Otilia - Pascalopol sau Otilia - Felix - Georgeta, se poate argumertta faptul că Felix şi Otilia alcătuiesc unui cuplu de personaje care ilustrează tema iubirii, în acest roman realist. Cocheta şi ambiţiosul, din tipologia clasică, fata exuberantă şi tânărul raţional, personaje ce pun în evidenţă antiteza romantică, dar şi atracţia contrariilor, au în comun condiţia socială - adolescenţi orfani care au încă nevoie de protectori (Costache şi Pascalopol) - şi statutul intelectual superior faţă de copiii cu părinţi din familia Tulea. Deşi orfani, sunt studenţi în Bucureştiul anului 1909.
S COMENTAREA A DOUĂ ETAPE/ SECVENŢE NARATIVE, SEMNIFICATIVE PENTRU EVOLUŢIA CUPLULUI	Incipitul romanului realist fixează veridic cadrul temporal („*într-o seară de la începutul lui iulie 1909")* şi spaţial (descrierea străzii Antim, a arhitecturii casei, a interioarelor) şi prezintă personajele reunite în jurul mesei de joc în casa lui moş Costache. Intrusul Felix Sima, care pătrunde în acest univers, este **caracterizat în mod direct de narator:** *„...un tânăr de vreo optsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de licean [...]. Faţa îi era însă juvenilă şi prelungă, aproape feminină din pricina*

s

EXEMPLIFICAREA, UNOR MODALITĂŢI/ PROCEDEE DE CARACTERIZARE A PERSONAJELOR ALESE

şuviţelor mari de păr ce-i cădeau de sub şapcă, dar culoarea măslinie a obrazului şi tăietura elinică a nasului corectau printr-o notă voluntară întâia impresie" **şi de personaje:** *„N-am ştiut, faci azil de orfanF.*

Felix vine în casa tutorelui său, bătrânul avar Costache Giurgiuveanu, pentru a studia medicina. Sora bătrânului, Aglae Tulea, cei trei copii ai ei, Olimpia, Titi, Aurica, şi ginerele Stănică Raţiu doresc să obţină moştenirea avarului. Otilia Mărculescu, fiica vitregă a lui moş Costache, îl primeşte cu căldură şi îl protejează. întâiul **portret fizic** al Otiliei este realizat din perspectiva lui Felix: *, felix privi spre capătul scării ca spre un cer deschis şi văzu în apropierea lui Hermes cel vopsit cafeniu, un cap prelung şi tânăr de fată, încărcat cu bucle, căzând până pe umeri".* „Verişoara" Otilia pe care o ştia doar din scrisori îl surprinde în mod plăcut, mai ales că portretul ei apare conturat în opoziţie cu acela al fetei bătrâne Aurica: *părăsit de toţi, obosit, Felix examina mediul în care picase. Otilia îl surprinsese de la început şi n-ar fi putut spune ce sentiment nutrea faţă de dânsa, simţea doar că are încredere în ea. Fata părea să aibă optsprezece-nouăsprezece ani. Faţa măslinie, cu nasul mic şi ochii foarte albaştri, arăta foarte copilăroasă între multele buCle şi gulerul de dantelă. însă în trupul subţiratic, cu oase delicate ca de ogar, de un stil perfect, fară acea slăbiciune suptă şi pătată a Aureliei, era o mare libertate de mişcări, o stăpânire desăvârşită de femeie"*

Studentă la Conservator, înzestrată cu un temperament de artistă, Otilia îi va purta de grijă lui Felix, încă din seara sosirii tânărului în casa lui moş Costache. Neavând o cameră pregătită, Otilia îi va oferi cu generozitate camera ei, prilej pentru Felix de a descoperi în amestecul de dantele, partituri, romane franţuzeşti, cutii de pudră şi parfumuri, o parte din perso* nalitatea exuberantă a Otiliei.

între cei doi se naşte încă de la început o afecţiune delicată, determinată şi de condiţia lor de orfani. Impulsiv şi încă imatur, Felix percepe dragostea la modul romantic, transformând-o pe Otilia într-un ideal feminin: „*Otilia i se înfăţişase de la început ca o finalitate, ca un premiu mereu dorit şi mereu amânat, al meritului lui. Voia să facă ceva mare din cauza Otiliei şi pentru Otilia."* El are nevoie de certitudini, iar comportamentul derutant al fetei îl descumpăneşte, pentru că nu-şi poate explica schimbările de atitudine, trecerea ei bruscă de la o stare la alta. însuşi scriitorul justifică misterul personajului feminin prin prisma ¡maturităţii lui Felix, afirmând: *„Nu Otilia are vreo enigmă, ci Felix crede aceasta. Pentru orice tânăr de douăzeci de ani, enigmatică va fi în veci fata care îl va respinge, dăndu-i totuşi dovezi de afecţiune."'/¿raţionalitatea*

Otiliei supără mintea clară, finalistă a lui Felix. [...] Şi apoi enigmă este tot acel amestec de luciditate şi ştrengărie, de onestitate şi de uşurinţă[v]*ă*

Otilia însăşi recunoaşte cu sinceritate faţă de Felix că este o fiinţă dificilă şi se autocaracterizează astfel: „*Ce tânăr de vârsta mea îţi închipui că m-ar iubi pe mine aşa cum sunt? Sunt foarte capricioasă, vreau să fiu liberă! [...] Eu am un temperament nefericit: mă plictisesc repede, sufăr când sunt contrariată"* [s]

S MIJLOACE/ PROCEDEE DE CARACTERIZARE

în general, caracterizarea personajelor se realizează ca în romanul realist-balzacian. Prin tehnica focalizării, caracterul personajelor se dezvăluie progresiv, pornind de la datele exterioare ale existenţei lor: prezentarea mediului, descrierea locuinţei, a camerei, a fizionomiei, a gesturilor şi obişnuinţelor. In mod direct, naratorul dă lămuriri despre gradele de rudenie, starea civilă, biografia personajelor reunite la începutul romanului, la jocul de table. Caracterele dezvăluite iniţial se îngroaşă prin acumularea detaliilor în caractcrizarea indirectă (prin fapte, gesturi, replici, vestimentaţie, relaţii între personaje).

/ FORMULA ESTETICĂ MODERNĂ

Excepţie face portretul Otiliei, realizat prin tehnici moderne: comportamentismul şi reflectarea poliedrică. Până în capitolul al XVI-lea, Otilia este prezentată exclusiv prin comportamentism (fapte, gesturi, replici), fără a-i cunoaşte gândurile din perspectiva unică a naratorului, cu excepţia celor mărturisite chiar de personaj. Această tehnică este dublată, pe acelaşi spaţiu narativ, de reflectarea poliedrică a personalităţii Otiliei în conştiinţa celorlalte personaje, ceea ce conferă ambiguitate personajului, iar în plan simbolic sugerează enigma, misterul feminităţii. Relativizarea imaginii prin reflectarea în mai multe oglinzi alcătuieşte un portret complex şi contradictoriu: *fe-fetiţa* cuminte şi iubitoare pentru moş Costache, fata exuberantă, *admirabilă, superioară* pentru Felix, femeia capricioasă *cu un tempérament de artistă* pentru Pascalopol, *o dezmăţată, o stricată* pentru Aglae, *o fată deşteaptă*, cu spirit practic pentru Stănică, o rivală în căsătorie pentru Aurica, *cea mai elegantă conservatoristă şi mai mândră* pentru colegii lui Felix, care invidiază

Â

familiaritatea tânărului cu Otilia. Insă cel care intuieşte adevărata dimensiune a personalităţii Otiliei este Weissmann, prietenul lui Felix, care, îi spune acestuia, la moment dat: „*Orice femeie care iubeşte un bărbat fuge de el, ca să rămână în amintirea lui ca o apariţie luminoasă. Domnişoara Otilia trebuie să fie o fată inteligentă. După câte mi-ai spus, înţeleg că te iubeşte*

O trăsătură a formulei estetice moderne este ambiguitatea personajelor. Felix nu este un ambiţios lipsit de scrupule, ci un

adolescent orfan capabil de a iubi dezinteresat. Hotărât sa-şi facă o carieră, se bazează pe luciditate şi profunzime

intelectuală.

Contradicţiile Otiliei îl contrariază pe Felix. Iniţial, tânărul ezită între a crede bârfele clanului Tulea şi a-i păstra o dragoste pură Otiliei, iar mai apoi, când Otilia pleacă pe neaşteptate la Paris cu Pascalopol, Felix are o scurtă aventură cu Georgeta, *„ată fainăˮ*, *pupilaˮ* unui general, pe care i-o prezintă Stănică. De altfel cele două femei, Otilia şi Georgeta, contribuie în egală măsură la maturizarea lui Felix: *„...dacă Otilia înfăţişa fără îndoială aspiraţia sufletului său, Georgeta putea să-i fie o prietenă fără niciun neajunsˮpentru cealaltă. [...] Pe Otilia o iubea cast, o voia ca pe o viitoare soţie, Georgeta îi era trebuitoare fiziologiceşte.ˮ*

S ATITUDINEA FAŢĂ DE IUBIRE A FIECĂRUIA DINTRE PERSONAJE, DIN PERSPECTIVA DEZ-NODĂMÂNTULUI .

Ultima întâlnire dintre Felix şi Otilia, înaintea plecării ei din ţară împreună cu Pascalopol, este esenţială pentru înţelegerea personalităţii tinerilor şi a atitudinii lor faţă de iubire. Dacă Felix este intelectualul ambiţios, care nu suportă ideea de a nu realiza nimic în viaţă şi pentru care femeia reprezintă un sprijin în carieră, Otilia este cocheta, care crede că rostul femeii *„este să placă, în afară de asta neputând exista fericireˮ* Otilia concepe iubirea în felul aventuros al artistului, cu dăruire şi libertate absolută, în timp ce Felix este dispus să aştepte oricât în virtutea promisiunii că, la un moment dat, se va căsători cu Otilia. Dându-şi seama de această diferenţă, dar şi de faptul că ea ar putea reprezenta o piedică în calea realizării profesionale a lui Felix, Otilia îl părăseşte pe tânăr şi alege siguranţa căsătoriei cu Pascalopol.

In epilog, câţiva ani mai târziu de la aceste întâmplări, Felix se întâlneşte în tren cu Pascalopol, care îi dezvăluie faptul că i-a redat cu generozitate libertatea de a-şi trăi tinereţea, iar Otilia a devenit soţia unui conte exotic, undeva în Argentina. *99A fost o fată delicioasă, dar ciudată. Pentru mine e o enigmă",* afirmă Pascalopol despre Otilia, iar Felix observă în fotografia pe care i-o arată moşierul o femeie frumoasă, dar în care nu o mai recunoaşte pe tânăra exuberantă de odinioară, fiindcă *„un aer de platitudine feminină stingea totulˮ.*

La rândul lui, Felix îşi realizează ambiţiile profesionale, devenind un medic renumit şi profesor universitar, *„se căsători într-un chip care se cheamă strălucit şi intră, prin soţie, într-un cerc de persoane influenteˮ. '*

Finalul este construit simetric cu începutul: Felix trece într-o duminică pe strada Antim şi retrăieşte nostalgic momentul venirii în casa lui moş Costache, când bătrânul îi răspunsese morocănos: *‚yAici nu stă nimeniˮ*

Dacă, potrivit lui E.M. Forster, *Romanul realist este istoria unui eşec",* iar iubirea adolescenţilor Felix şi Otilia eşuează pentru că nu se împlineşte matrimonial, *Enigma Otiliei*

este un roman realist. Studentul la medicină Felix este gelos pe **moşierul** Pascalopol, dar nu ia nicio decizie, fiindcă primează **dorinţa de** a-şi face o carieră. Otilia îl iubeşte pe Felix, dar după **moartea** lui **moş** Costache îi lasă tânărului libertatea de a-şi **împlini** visul şi se căsătoreşte cu Pascalopol, bărbat matur, care **îi** poate oferi înţelegere şi protecţie.

Consider că în cuplul Felix - Otilia femeia este cea care, plecând cu Pascalopol, dovedeşte că are puterea de a decide pentru amândoi şi de a face un sacrificiu din iubire, dând tânărului posibilitatea de a-şi împlini visul: să devină un medic foarte bun, cu atât mai mult cu cât acestuia nu i s-ar fi potrivit o viaţă aventuroasă. In schimb, nici ei nu i s-ar fi potrivit o viaţă modestă, plină de privaţiuni Ia început, pe care ar fi fost obligată să o ducă alături de studentul Felix. Moartea lui moş Costache şi pierderea moştenirii impune acest deznodământ al romanului.

Otilia reprezintă pentru Felix o imagine a eternului feminin, iar pentru Pascalopol o enigmă. Misterul personajului pare a se ascunde în replica de neînţeles de la începutul romanului: *iyNoi nu trăim decât patru-cinci ani"*. Romancierul însuşi a acordat un Ioc aparte acestui personaj feminin, în care mărturiseşte că regăseşte o parte din sine, după cum portretul adolescentului Felix face îndreptăţită opinia ci acesta constituie un *alter ego* al autorului.

MIHAIL SADOVEANU

ROMANUL INTERBELIC

I. DELIMITĂRI TERMINOLOGICE

ROMANUL INTERBELIC-REALISMUL MITIC

II. COMPETENŢA DE EVALUAT

• Identificarea şi analiza principalelor componente de structură, de compoziţie şi de limbaj specifice textului narativ (romanul).

• Identificarea temei şi a modului de reflectare a acesteia în textele studiate sau în texte la prima vedere.

• Explicarea relaţiilor dintre opere literare şi contextul cultural în care au apărut acestea (romanul interbelic).

• Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare studiate.

Cerinţa:

Realizează un eseu în care să prezinţi trăsături ale romanului / ale romanului interbelic, prin referire la o operă literară studiată, aparţinând unui autor canonic (Mihail Sadoveanu).

Alegerea operei literare adecvate: romanul *Baltagul* de Mihail Sadoveanu.

III. SUGESTII DE REDACTARE

S CONTEXT

IPOTEZĂ

Romanul *Baltagul* de Mihail Sadoveanu, publicat în 1930, este *probabil singurul roman obiectiv*" al scriitorului şi aduce o formulă romanescă inedită în

Nicolae Manolescu, *Sadoveanu sau utopia cărţii*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1993.

2 Carmen Matei Muşat, *Romanul românesc interbelic*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1998.

peisajul epicii interbelice: polimorfismul structurii, adică *„amestecul de roman realist şi naraţiune arhetipală grefată pe un scenariu poliţist'*[2].

ROMANUL INTERBELIC · MIHAIL SADOVEANU

s SPECIE **ARGUMENTARE**

Romanul este o creaţie epică în proză, de mari dimensiuni, cu acţiune complexă, desfăşurată pe mai multe planuri, în timp şi spaţiu precizate, antrenând un număr mare de personaje puternic individualizate. Prin multitudinea aspectelor înfăţişate, romanul oferă o imagine amplă asupra vieţii.

/TEMÂ Romanul *Baltagul* prezintă monografia satului moldovenesc de la munte, lumea arhaică a păstorilor, având în prim-plan căutarea şi pedepsirea celor care l-au ucis pe Nechifor Lipan.

■ a ■

însoţită de Gheorghiţă, Vitoria reconstituie drumul parcurs de bărbatul său, pentru elucidarea adevărului şi săvârşirea dreptăţii.

Roman al perioadei de maturitate, **marile teme** sadov^- niene se regăsesc aici: viaţa pastorală; natura, miturile, iubirea, arta povestirii, înţelepciunea.

S TIPUL DE ROMAN **Arhitectura complexă** conferită de polimorfismul structurii (sesizat de criticul Paul Georgescu în studiul *Polivalenţa necesară)* de ţesătura de teme şi motive a ocazionat, de-a lungul vremii, diferite interpretări ale romanului, unele chiar contradictorii: roman antropologic şi poliţist (G. Călinescu), roman mitic-baladesc şi realism etnografic (Perpessicius), reconstituire a *Mioriţei* (E. Lovinescu), roman demitizant (Ion Negoiţescu), roman realist-obiectiv (Nicolae Manolescu), roman iniţiatic, roman de dragoste şi *o anti-Mioriţă* (Al. Paleologu). Relaţia romanului cu balada populară *Mioriţa*, sugerată chiar de scriitor prin motto *(¡¿Stăpâne, stăpâne,/ Mai chiamă ş-un câne*..."), constituie un aspect controversat în receptarea critică. Contestarea rolului genetic al mitului mioritic n\erge până la teza susţinută de Al. Paleologu că subiectul romanului se suprapune cu un alt mit, universal, mitul lui Isis şi Osiris (în lucrarea *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu).*

S COMPOZIŢIE Romanul este structurat pe **două coordonate fundamentale: aspectul realist** (reconstituirea monografică a lumii pastorale şi căutarea adevărului) şi **aspectul mitic** (sensul ritual al gesturilor personajului principal). Orizontul mitic include modul de înţelegere a lumii de către personaje, tradiţiile **pastorale,** dar şi comuniunea om-natură şi mitul marii treceri.

Căutarea constituie axul romanului şi se asociază cu **motivul labirintului.** Parcurgerea **drumului** are diferite semnificaţii .

S TITLU Vitoria reconstituie evenimentele care au condus la moartea bărbatului ei (intriga poliţistă), ceea ce se transpune într-o dublă aventură: **a** cunoaşterii lumii şi a cunoaşterii de sine. Pentru Gheorghiţă, călătoria are rol educativ, de iniţiere a tânărului *(bildungsroman).* Nechifor, personaj episodic, prezentat indirect, aparţine planului mitic. Căutându-l, Vitoria par- curge simultan două lumi: spaţiul real, concret şi comercial, dar şi o lume „de semne şi

minuni", al căror sens ea ştie să-l descifreze.

„...Parcurgerea labirintului este o încercare esenţială pentru orice erou, [...] fiind chiar proba de renaştere şi regenerare moralei". **Motivul labirintului** se concretizează la nivelul acţiunii (căutarea şi diferitele popasuri), dar este semnificativ şi la nivelul **titlului.** Baltagul (toporul cu două tăişuri) este un obiect simbolic, ambivalent: armă a crimei şi instrumentul actului justiţiar, reparator. De remarcat că în roman acelaşi baltag (al lui Lipan) îndeplineşte cele două funcţii. Baltagul tânărului Gheorgfiiţă se păstrează neatins de sângele ucigaşilor. Criticul Marin Mincu asociază baltagul cu *labrys*-ul, securea dublă cu care a fost doborât minotaurul, monstrul mitic. Chiar numele protagoniştilor ar avea semnificaţii simbolice, desemnând victoria dreptăţii.

S **PERSPECTIVA NARATIVĂ**

Naraţiunea se face la persoana a IlI-a, iar **naratorul** omniprezent şi omniscient reconstituie în mod obiectiv, prin tehnica detaliului şi observaţie, lumea satului de munteni şi acţiunile Vitoriei. Deşi naratorul omniscient este unic, la parastasul soţului, Vitoria preia rolul naratorului. Inteligentă şi calculată, ca *„un Hamlet feminin*", ea reconstituie crima pe baza propriilor deducţii şi o povesteşte veridic celor prezenţi, ceea ce îi determină pe criminali să-şi recunoască vina în faţa satului şi a autorităţilor.

S **MODURI DE EXPUNERE**

Secvenţele narative sunt legate prin înlănţuire şi alternanţă. Naraţiunea este preponderentă, dar **pasajele descriptive** fixează diferite aspecte ale cadrului sau elemente de portret fizic, individual (de exemplu: portretul Vitoriei sau al lui Gheorghiţă) şi colectiv (muntenii, *„locuitorii de sub brad").* Naraţiunea este nuanţată de **secvenţele dialogate** sau de replici ale Vitoriei,
cum este laitmotivul rostit de femeie în căutarea soţului, la
i·
fiecare popas: *„Nu s-a oprit cumva... astă-toamnă un om cu un cal negru ţintat în frunte? Mie să-mi spuneţi cine aţi văzut un om de la noi, călare, pe-un cal negru ţintat în frunte şi-n cap cu căciulă brumărie".*

S **TIMP ŞI SPAŢIU**

Timpul derulării acţiunii este vag precizat, prin repere temporale: *„aproape de Sf. Andrei", „în Postul Mare", „10 Martie".* **Cadrul** acţiunii este satul Măgura Tarcăului, zona Domelor şi a Bistriţei, dar şi cel de câmpie, Cristeşti, în Balta Jijiei. Fiind un roman realist, pentru veridicitate, traseul urmat de Vitoria împreună cu Gheorghiţă, pe urmele lui Nechifor, conţine toponime existente pe hartă. Scriere ficţională cu valenţe mitice, romancierul însă imaginează satul Lipanilor, Măgura

Marin Mincu, *Un aspect ai poeticii sadoveniene - labirinticul*, în *Repere*, 1977.

S SUBIECT Tarcăului, şi utilizează toponime simbolice (satul Doi Meri, râul Neagra).

Romanul este structurat în **şaisprezece capitole** cu acţiune desfăşurată cronologic, urmărind momentele subiectului.

Prima parte (capitolele I - al Vl-lea) - frământările Vitoriei în aşteptarea soţului şi pregătirile de drum - include expoziţiunea şi intriga.

în expoziţiune se prezintă satul Măgura Tarcăului şi schiţa poriretului fizic al Vitoriei, care este surprinsă torcând pe prispă şi gândindu-se la întârzierea soţului său plecat la Dorna să cumpere oi.

Intriga cuprinde frământările ei, dar şi acţiunile întreprinse înainte de plecarea în căutarea soţului: ţine post negru douăsprezece vineri, se închină la icoana Sfintei Ana de la mănăstirea Bistriţa, anunţă autorităţile de dispariţia soţului, vinde unele lucruri pentru a face rost de bani de drum, pe Minodora o lasă la Mănăstirea Văratec, iar lui Gheorghiţă îi încredinţează un baltag sfinţit.

Partea a doua (capitolele al Vll-lea - al XlII-lea) conţine desfăşurarea acţiunii şi relevă drumul parcurs de Vitoria şi fiul ei, Gheorghiţă, în căutarea lui Nechifor Lipan. Ei reconstituie traseul lui Nechifor, făcând o serie de popasuri: la hanul lui Donea de la gura Bicazului, la crâşma domnului David de la Călugăreni, la moş Pricop şi baba Dochia *dir* Fărcaşa, la Vatra Dornei (la han şi la *canţelarie*, unde află de actul de vânzare a oilor), apoi spre Păltiniş, Broşteni, Borca, de unde drumul părăseşte apa Bistriţei, „*într-o ţară cu totul necunoscută*De asemenea, întâlnesc o cumetrie, la Borca şi o nuntă, la Cruci. Succesiunea acestor mari momente din viaţa omului, dă de gândit Vitoriei şi anticipează înmormântarea din final.

întrebând din sat în sat, ea îşi dă seama că soţul său a dispărut între Suha şi Sabasa. Cu ajutorul câinelui regăsit, Lupu, munteanca descoperă într-o râpă rămăşiţele lui Lipan, în dreptul Crucii Talienilor.

^ #

Partea a treia (capitolele al XlV-lea - al XVI-lea) prezintă sfârşitul drumului: ancheta poliţiei, înmormântarea, parastasul lui Nechifor Lipan şi pedepsirea ucigaşului.

Coborârea în râpă şi veghea nocturnă a mortului marchează maturizarea lui Gheorghiţă, dovedită în înfăptuirea actului de dreptate la parastas.

Punctul culminant este momentul în care Vitoria reconstituie cu fidelitate scena crimei, surprinzându-i chiar şi pe ucigaşii Ilie Cuţui şi Calistrat Bogza. Primul îşi recunoaşte vina, însă al doilea devine agresiv. Este lovit de Gheorghiţă cu baltagul lui Nechifor şi sfâşiat de câinele Lupu, făcându-se astfel dreptate.

Deznodământul îl surprinde pe Bogza, care-i cere iertare *‚femeii mortului"* şi-şi recunoaşte fapta.

V **Personajul principal,** femeia voluntară, este
PERSONAJELE „*un exponent al speţei"* (G. Călinescu) în relaţie cu lumea arhaică, dar şi o individualitate, prin însuşirile sale: *„Jn căutarea bărbatului Vitoria pune spirit de vendetta şi aplicaţie de detectiv. [...] Vitoria e un Hamlet feminin, care bănuieşte cu metodă, cercetează cu disimulaţie, pune la cale reprezentaţiuni trădătoare şi, când dovada s-a făcut, dă drum răzbunării'* .

Vitoria este o femeie puternică, hotărâtă *(‚JV-am să mai am hodină cum n-are pârâul Tarcăului păn'ce l-oi găsi pe Nechifor Lipan"),* curajoasă, lucidă. Inteligenţa nativă şi stăpânirea de sine sunt evidenţiate pe drum, dar mai ales la parastas, când demască ucigaşii.

Aparţinând lumii arhaice, patriarhale, Vitoria transmite cbpiilor respectul tradiţiilor şi este refractară la noutăţile civilizaţiei: *Jn tren eşti olog, mut şi chior".* Ca mamă, îi interzice Minodorei să se îndepărteze de tradiţie *(Jţi arăt eu coc, valţ şi bluză...! Nici eu, nici bunică-ta, nici bunică-mea n-am ştiut de acestea — şi-n legea noastră trebuie să trăieşti şi tur)* şi contribuie prin călătorie la maturizarea lui Gheorghiţă. Respectă obiceiurile de cumetrie şi de nuntă („a *primit plosca şi a făcut frumoasă urare miresei*') şi veghează la îndeplinirea rânduielilor din ritualul înmormântării: priveghiul, drumul la cimitir, bocitul, slujba religioasă, pomana, praznicul.

Soţie iubitoare, porneşte hotărâtă în căutarea bărbatului: *„(era dragostea ei de douăzeci şi mai bine de ani. Aşa-i fusese drag in tinerefă Lipan, aşa-i era drag şi acuma, când aveau copii mari cât dânşii".* Ţipătul dinaintea coborârii coşciugului şi gesturile concentrează iubirea şi durerea pierderii soţului: *„Cu aşa glas a strigat, încât prin toţi cei de faţă a trecut un cutremur. S-a dărâmat în genunchi, şi-a rezemat fruntea de marginea sicriului*

Personajul complex este realizat prin tehnica basoreliefului şi individualizat prin **caracterizare directă** şi **indirectă** (prin fapte, vorbe, atitudini, gesturi, relaţii cu alte personaje, nume).

Portretul fizic relevă frumuseţea personajului prin tehnica detaliului semnificativ: *%rNu mai era tânără, dar avea o frumu- seţă neobişnuită în privire. Ochii îi străluceau ca-ntr-o uşoară ceafă în dosul genelor lungi şi răsfrânte în cărligaşe".*

Natura devine o cutie de rezonanţă a sentimentelor femeii, îndrumând-o în căutarea soţului său: la Dorna, dar şi la Crucea Talienilor, vântul o anunţă că se află pe drumul cel bun.

Personajul secundar, Gheorghiţă, reprezintă generaţia tânără, care trebuie să ia locul tatălui dispărut. Romanul poate fi

G. Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, Ed. M inerva. Bucureşti, 1986.

considerat iniţiatic, deoarece prezintă drumul spre maturizarea lui Gheorghiţă.

Nechifor Lipan est$ caracterizat in absenţă, prin retro* spectivă şi remorare şi simbolizează destinul muritor al oamenilor. Numele său „*cel adevărat şi tainic*de botez, este tot Gheorghiţă, dar primise numele Nechifor (în gr. *Nike-phoros,* purtător de victorie), în al patrulea an al vieţii când se îmbolnăvise, potrivit unei superstiţii: „ca *să nu-l mai cunoască bolile şi moartea*Vorba lui Lipan „*Nimene nu poate sări peste umbra lui*' anticipează destinul acestuia.

Personaje episodice sunt: Minodora, fiica receptivă la noutăţile civilizaţiei este trimisă la mănăstire pentru purificare; moş Pricop (ospitalitatea), părintele Dănilă (autoritatea spirituală în satul arhaic), baba Maranda (superstiţiile) - personaje reprezentative pentru lumea satului arhaic.

S CARACTER MONOGRAFIC

Romanul are caracter monografic deoarece înftţişează viaţa muntenilor, ocupaţiile, tradiţiile, obiceiurile şi principalele lor trăsături: muncitori, veseli, iubitori. Trăsăturile personajului colectiv, muntenii, sunt surprinse încă de la început, în legenda pe care obişnuia să o spună Lipan, rememorată de Vitoria. ***„ Viaţa*** *muntenilor* ***e*** *grea; mai ales viaţa femeilor. Uneori stau văduve înainte de vreme, ca dânsa. Munteanului i-i dat să-şi câştige pâinea cea de toate zilele cu toporul ori cu ca fa. [...]* ***Cei*** *mai vrednici întemeiază stăni în munte. [...] Munteanul are rădăcini la locul lui, ca şi bradul*

Un alt portret colectiv memorabil este al *Jocuitorilor de sub brad*\ ţinutul străbătut de Vitoria, care „v*uni nişte făpturi de mirare. Iuţi şi nestatornici ca apele, ca vremea; răbdători in suferinţi ca şi-n ierni cumplite, fără griji în bucurii ca şi-n arşiţile lui cuptor [...] - mai cu samă stau ei în faţa soarelui c-o inimă ca din el ruptă; cel mai adesea se dismiardă şi luceşte - de cântec, de prietinie. Aşa era şi acel Nechifor Lipan care acum lipsea*Familia Lipanilor este parte a acestei colectivităţi: imaginea lui Nechifor păstrată în memoria celorlalţi, portretizarea amplă a Vitoriei, ca exponent al acestei lumi arhaice şi tinerii receptivi la noutăţile civilizaţiei, Minodora şi Gheorghiţă.

CONCLUZIE

Romanul *Baltagul* de Mihail Sadoveanu aparţine realismului mitic. Criticul Nicolae Manolescu arată că, deşi Mihail Sadoveanu alege ca pretext epic situaţia din balada populară: *¿doi ciobani ucid pe al treilea ca să-i ia oile",* autorul *„sacrifică marele ritm al transhumantei pentru un fapt divers, pentru un accident; demitizează situaţia originară. privind dintr-un unghi deloc poetic evenimentul ritual Baltagul este un roman realist în sensul ceI mai propriu*

[6] Nicolae Manolescu, op. cit.

MIHAIL SADOVEANU

SPECII EPICE. POVESTIREA

I. DELIMITĂRI TERMINOLOGICE

SPECIA LITERARĂ - POVESTIREA*

Este o naraţiune subiectivizată (relatare din unghiul povestitorului, implicat ca martor sau doar ca mesager al întâmplării), care se limitează la relatarea unui singur fapt epic. Se acordă importanţă naratorului şi actului narării, iar interesul pentru situaţii şi întâmplări conferă caracterul etic, exemplar al povestirii. Povestirea se situează într-un plan al trecutului, principala sa caracteristică fiind evocarea.

Relaţia narator-receptor este mai strânsă decât în cazul nuvelei şi presupune: oralitate, ceremonial, atmosferă.

Povestirea în ramă reprezintă o formă de încadrare a uneia sau a mai multor naraţiuni de sine stătătoare într-o altă naraţiune. Prin procedeul inserţiei, se include o povestire în interiorul alteia; se utilizează formule specifice.

Povestirea In povestire — un personaj al naraţiunii principale întrerupe firul acţiunii printr-o istorisire proprie, preluând, în raport cu aceasta, rolul de narator.

Instanţele comunicării narative «

Autor - persoana reală care imaginează şi scrie un text literar.

Cititor - persoană reală căreia îi este destinat textul literar, pe care îl cunoaşte prin actul lecturii.

Narator - vocea delegată de autor pentru a povesti anumite întâmplări; semn literar, proiecţie ficţională a emiţătorului mesajului.

Personaj - participă la acţiunile narate. Un semn literar compus cu ajutorul procedeelor convenţionale care se traduc în indici textuali. Uneori, în construirea personajului, autorul foloseşte ca model de inspiraţie o persoană reală; între cele două nu se poate pune semnul egalităţii deoarece personajul este o construcţie imaginară şi nu există decât în lumea ficţiunii, în textul literar.

Dacă autorul vrea să dea personajului său iluzia unei persoane reale, el este construit/ caracterizat prin anumite procedee: cadrul unde se proiectează; rolul în acţiune;

o constantă de comportament; o identitate, adesea dotată cu o onomastică sugestivă; un trecut; o situaţie socială, o meserie; un aspect fizic (statură, chip, vesti-

Specia nu e obligatorie decât pentru CD tip B (profil umanist, profil artistic), nefiind inclusă în programa de bacalaureat. In schimb, studierea unui text de Mihail Sadoveanu este obligatorie, putându-se opta în eseu pentru povestire sau roman.

mentaţie) cu referinţă la codurile culturale; un punct de vedere; o voce, un stil, particularităţi de limbaj; un obiect asociat, concretizând o însuşire morală; un caracter, o psihologie fixă sau evolutivă.

II. COMPETENŢA DE EVALUAT

• încadrarea unui text narativ într-o anumită categorie (specie), pe baza identificării caracteristicilor acesteia.
• Analiza principalelor componente de[28] structură, de compoziţie şi de limbaj specifice textului narativ.

Cerinţa:
Realizează un eseu în care să prezinţi particularităţi ale unui text narativ/ ale unei povestiri în ramă, aparţinând unui autor canonic (Mihail Sadoveanu).

Alegerea unei opere literare adecvate cerinţei: *Hanu Ancuţei* de Mihail Sadoveanu.

III. SUGESTII DE REDACTARE

---

[28] **Ion Vlad,** ***Povestirea. Destinul unei structuri epice,*** Ed. **Minerva,** 1972.

ELEMENTELE TEXTULUI / CONTEXT

STRUCTURA ȘI CONȚINUTUL ESEULUI

IPOTEZA

Povestirea *Fântâna dintre plopi* face parte din volumul *Hanu Ancuței* de Mihail Sadoveanu, publicat în 1928. Realizat prin tehnica **povestirii** în **ramă,** volumul *„e un fel de Decameron în care câțiva obișnuiți ai unui han spun anecdote"* , dar mai ales un- ansamblu armonios pe tema povestirii înseși: *„JfJanu Ancuței e cartea povestirilor, a istorisirilor de demult, a inițierii în arta desăvârșită a narațiunii!"* .

/ SPECIE

Povestirea este o narațiune subiectivizată (relatare din unghiul povestitorului, implicat ca martor sau doar ca mesager al întâmplării), care se limitează la relatarea unui singur fapt epic. Se acordă importanță naratorului și actului narării, iar interesul pentru situații și întâmplări conferă caracterul etic, exemplar al povestirii. Povestirea se situează într-un plan al trecutului, principala sa caracteristică fiind evocarea.

ARGUMENTARE

/ POVESTIREA ÎN **RAMĂ**

Hanu Ancuței are forma **povestirii în ramă deoarece** nouă narațiuni de sine stătătoare sunt încadrate într-o altă narațiune, prin procedeul **inserției,** care utilizează formule **specifice.**

V INSERȚIE

Instanțele comunicării narative sunt: **autorul, naratorul, personajele, cititorul.**

s INSTANŢELE COMUNICĂRII NARATIVE: AUTOR, NARATOR(L), PERSONAJ(E), ASCULTĂTOR(L)

Tehnica **povestirii în ramă** presupune duplicarea instanţei narative. în *Hanu Ancuţei,* există **un povestitor al nara- ţiunii-cadru** care asistă ca martor la seara de la han, devenind ascultător al fiecărei naraţiuni rostite de ceilalţi naratori. Nu are nume, dar este acceptat de ei. Prezenţa sa este redată prin utilizarea persoanei I în naraţiune şi conferă iluzia autenticităţii. Această voce narativă este cea delegată de **autor** spre a-l reprezenta, fapt care îl face pe criticul N. Manolescu să afirme: „ *Vocea anonimă care înfăţişează obiceiurile de la Han, la începutul cărţii, este a autorului"*[9].

Ceilalţi naratori, personaje în naraţiunea-cadru şi, pe rând, **ascultători,** au în povestirile relatate de ei roluri diverse: narator-martor, personaj-narator, de unde varietatea diegezei şi ■ caracterul polifonic. Ei aparţin unor categorii sociale diferite: comisul Ioniţă *{Iapa lui Vodă),* călugărul Gherman (*Haralambie),* moş Leonte Zodierul *{Balaurul),* căpitanul de mazili Neculai Isac *(Fântâna dintre plopi),* Ienache Coropcarul (*Cealaltă Ancufă),* ciobanul *(Judeţ al sărmanilor),* negustorul Dămian Cristişor *(Negustor lipscan),* orbul/ rapsod şi calic orb *(Orb sărac),* mătuşa Salomia şi Zaharia fântânarul *(Istorisirea Zahariei fântânarul).*

Povestirile se situează într-un plan al trecutului, principala lor caracteristică fiind **evocarea** unei lumi apuse, a *„celeilalte Ancuţe".*

s NARAŢIUNEA-CADRU

Naraţiunea-cadru este răsfirată de-a lungul întregului text şi include cele nouă povestiri. Incipitul ei fixează **coordonatele spaţio-temporale,** cadrul întâlnirii povestitorilor, „*într-o toamnă aurie",* la Hanu Ancuţei. Interesul ascultătorilor este susţinut între povestiri de promisiunea comisului Ioniţă de a spune *„o poveste cum n-am mai auzif*. Finalul naraţiuni i-cadru şi al volumului sugerează ideea de crepuscul al unei civilizaţii, pe care o salvează însă forţa creatoare a povestirii.

s COORDONATE TEMPORALE ŞI SPAŢIALE

s TIMPUL POVESTIRII-CADRU

Timpul povestirii reconstituie prin forţa cuvântului o lume şi stă sub semnul vârstei de aur. Cele trei niveluri ale timpului narativ sunt: **timpul povestirii/** al naratorului anonim (autorul), care evocă nostalgic toamna aurie „*într-o depărtată vreme"* a tinereţii sale, **timpul povestit/** al toamnei aurii când se spun toate povestirile şi timpul evocat, al *celeilalte Ancuţe.* în povestirea-cadru, se observă impresia de atemporalitate: „*într-o depărtată vreme, demult".* **Spaţiul povestirii** are valoare mitică, imagine a paradisului pierdut: „*Taberele de cară nu se mai istoveau. Lăutarii cântau fără oprire. [...] Ş-atâtea oale au fărâmat băutorii, de s-au crucit doi ani muierile care se duceau la târg la Roman. Şi, la focuri, oameni încercaţi şi meşteri frigeau hartane de berbeci şi de viţei* [...]". Belşugul roadelor face posibilă întâlnirea călătorilor într-un spaţiu unic, iar starea

s SPAŢIUL POVESTIRII-CADRU

de beatitudine favorizează plăcerea narării. Ospăţul este un ceremo-

nial al împărtăşaniei, al comuniunii, care mijloceşte ritualul povestirii. Aşezat la răscruce de drumuri (destine), hanul este un loc de popas şi de petrecere, ocrotitor ca o cetate şi cunoscut călătorilor din vremurile vechi, ale celeilalte Ancuţe. Valoarea simbolică a hanului este aceea a unui centru al lumii, loc de întâlnire a diferitelor destine şi poveşti: *„Trebuie să ştiţi dumneavoastră că hanul acela al Ancuţei nu era han, - era cetate. Avea nişte ziduri groase de ici până colo, şi nişte porţi ferecate cum n-am mai văzut în zilele mele. Jn cuprinsul lui se puteau oploşi oameni, vite şi căruţe şi habar n-aveai dinspre partea hoţilor".*

/ POVESTIREA ALEASĂ

Fântâna dintre plopi este a patra povestire şi are ca temă iubirea tragică, iar ca personaj-narator pe căpitanul de mazili Neculai Isac. Naraţiunea la persoana I, subiectivă (cu focalizare internă) implică două planuri: reprezentarea evenimentelor trăite în tinereţe (timpul narat) şi autoanaliza faptelor din perspectiva maturităţii (timpul naraţiunii).

s TEMĂ/ NARATOR

s PLANURI TEMPORALE

s TIMP ŞI SPAŢIU

Naratorul evocă o întâmplare trăită de el în tinereţe, în urmă cu peste douăzeci şi cinci de ani, *„pe aceste meleaguri'.* In povestire se relatează **un singur fapt epic,** o tristă poveste **de** iubire care a avut rol de iniţiere pentru tânărul de odinioară. Atmosfera povestirii ţine de modul în care naratorul „regizează" o anumită tensiune, suspansul, pe tot parcursul povestirii, pentru **a** capta atenţia şi interesul ascultătorilor/ cititorului. Acţiunea se **de**rulează alert, fiind identificabile toate **momentele subiectului.**

s ATMOSFERĂ

s MOMENTELE SUBIECTULUI

s EXPOZIŢIUNEA

într-o toamnă, Neculai Isac duce vinuri în ţinutul Sucevei şi face popas la Hanu Ancuţei. Plimbându-se călare pe malul râului Moldova, întâlneşte un grup de ţigani care se scaldă. E întâmpinat de Hasanache, un bătrân cerşetor, care o alungă fară succes din calea boierului pe Marga, o ţigăncuşă de optsprezece ani.

s INTRIGA

s DESFĂŞURAREA ACŢIUNII

Frumuseţea fetei îl tulbură şi le dă celor doi câte un ban de argint.

Fata îl caută la han a doua zi pentru a-i arăta ciuboţelele cumpărate cu banul primit. Apoi tinerii petrec o noapte la tântâna dintre plopi şi îşi promit o nouă întâlnire de dragoste la întoarcerea lui de la Paşcani, unde trebuia să-şi vândă marfa. A doua întâlnire la fântână are un final tragic. îndrăgostită, fata îi mărturiseşte că Hasanache o trimisese la han ca să-l seducă, iar planul era ca ţiganii să-l omoare şi să-i ia banii de pe marfa.

s PUNCTUL CULMINANT

•s DEZNODĂMÂNTUL

Deşi este conştientă că o vor omori pentru că i-a trădat, fata îl avertizează asupra pericolului. Tânărul fuge călare, scapă cu viaţă, dar o prăjină aruncată de urmăritori îi scoate un ochi.

însoţit cu făclii de cărăuşii de la han care auziseră strigătele sale, revine la fântâna dintre plopi, unde sângele proaspăt de pe colacul de piatră este semnul că fata fusese ucisă cu cruzime şi aruncată în fântână.

Autenticitatea naraţiunii este susţinută prin relatarea la persoana I şi prin intervenţia Ancuţei, unul dintre ascultători,

care adevereşte întâmplarea ştiută de la mama ei.

/ PERSONAJELE

Personajul-narator relatează întâmplarea din perspectiva tânărului neştiutor, dar reprezentarea faptelor este însoţită de analiza şi condamnarea lor, din perspectiva maturului, din cauza consecinţelor tragice. Acesta foloseşte cuvinte dure pentru autocaracterizare: *„Eram un om buiac şi ticălos. [...] Om nevrednic nu pot să spun c-am fost. Aveam oi şi imaşuri şi ne- guţam toamna vinuri; dar îmi erau dragUochii negri, şi pentru ei călcam multe hotare".*

Tânărul Neculai Isac are defectele specifice vârstei: neştiinţa (lipsa experienţei de viaţă) şi nesocotinţa (incapacitatea de a prevedea urmările faptelor săvârşite). Prima întâlnire cu ţiganii şi cu fata care umblă prin apă în fusta ei roşie este relatată din perspectiva tânărului, care nu vede capcana în această „întâmplare". Marga nu este, aşa cum afirmă cerşetorul, *„o fată proastă, care n-a ieşit încă in lume",* ci se supune grupului, acceptând rolul de momeală pentru tânărul călător. Comportamentul ei ulterior este imprevizibil pentru îndrăgostitul naiv, ca şi pentru ascultători, care adoptă perspectiva unică a naratorului subiectiv. Tânărul crede că trăieşte etapele unei idile superficiale, dar se vede prins în capcana întinsă de ţigani. Plăteşte nechibzuinţa sa cu lumina unui ochi. Scapă cu viaţă tot datorită tinereţii: calităţile fizice şi seninătatea inconştientă. Licărul de conştiinţă se aprinde prea târziu, iar manifestările lui sunt regretul şi autocondamnarea.

Tânărul este caracterizat în mod indirect, prin, fapte, limbaj, comportament, gesturi.

Portretul fizic al maturului este realizat de la intrarea personajului în scenă (venirea la han), vestimentaţia reflectând statutul social, indicat şi în formula de adresare folosită de comisul Ioniţă: *eşti domnia ta prietenul meu Neculai Isac, căpitan de mazili?".* Numele de *mazili* îl purtau boiernaşii care fuseseră în slujbă la domnie, dar căzuseră în dizgraţie; erau organizaţi într-un corp militai* de rezervă, purtând grade militare, dar fără a îndeplini slujbe active. Aerul demn şi tragic al căpitanului de mazili se datorează rangului nobiliar şi tristeţii. Venirea lui produce un efect deosebit asupra celor de la han: *„Era un om ajuns la cărunţeală, dar se ţinea drept şi sprinten pe caP.*

El povesteşte din dorinţa de a revedea trecutul pentru a-l înţelege, căci pierderea ochiului îi dă puterea vizionară. Deşi fântâna dintre cei patru plopi *„j-a dărâmat ca toate ale lumii",* el o poate vedea.

Frumoasa Marga este eroina tragică a acestei poveşti de iubire. Condiţia ei umilă, ţigăncuşă care se lasă folosită de

grupul nomad pentru a-i jefui pe călătorii dornici de aventuri trupești, este umanizată și> metamorfozată de puterea dragostei adevărate. Aflată în situaţia-limită de a se supune legii nescrise a cetei primitive sau de a-l salva pe bărbatul iubit, ea alege jertfa de sine.

Personaj romantic, acţionează în situaţii excepţionale. Iniţial umilă şi demnă de dispreţ, se dovedeşte capabilă de gestul nobil al sacrificiului din iubire. Fapta ei o umanizează şi o plasează într-un plan moral superior faţă de tânărul nesăbuit, de unde şi caracterul etic, exemplar al povestirii. Personajul este **caracterizat indirect,** prin fapte, gesturi şi statut social, şi **direct,** de către personajul-narator care-i realizează portretul fizic: *„ŞSta aproape de mine, numai în cămaşă şi-n fustă roşă. Obrazul îi era copilăresc; dar nasul arcuit} cu nari largi, şi ochii iuţi mă tulburară deodată".* Legătura simbolică dintre fiinţa ei şi elementul acvatic este prezentă la fiecare întâlnire cu personajul-narator. Fata „răsare" din apă şi va sfârşi în acelaşi element.

s SEMNIFICAŢII

Semnificaţia fântânii cu patru plopi este de centru al lumii, loc sacru care însă nu-i mai protejează pe îndrăgostiţi, fiind pângărit de vina fiecăruia şi sortit pieirii. Apa fântânii se amestecă cu sângele, iar în plan simbolic, iubirea cu moartea.

/ LIMBAJUL PROZEI NARATIVE

/ MODURI DE EXPUNERE

s MODALITĂŢILE NARĂRII, ORALITATEA

Naraţiunea se îmbină cu **dialogul** şi scurte **pasaje descriptive.** Relatarea personajului-narator se încheie cu deznodământul povestirii, dar naraţiunea are un epilog care constă în dialogul ascultătorilor şi în comentariile naratorului anonim, care înregistrează efectul actului narării asupra povestitorului: întoarcerea spre sine şi în trecut.

Modalităţile narării prezente în text sunt: relatarea, reprezentarea, povestirea, iar dominanta stilistică este **oralitatea.** Relaţia dintre narator şi receptor (ascultători) este strânsă; se utilizează persoana I şi a Il-a în dialogul acestora. **Ceremonialul povestirii** constă în faptul că dialogul presupune un sistem de convenţii (apariţia povestitorului, pretextul care declanşează povestirea, formulele de adresare etc.). Naratorul se adresează interlocutorilor într-un mod ceremonios, adecvat rangului său nobil: *„domnilor şi fraţilor, ascultaţi ce mi s-a întâmplat...",* iar ascultătorii intervin în'final cu comentarii, întrebări, reflecţii.

s MĂRCI ALE PREZENŢEI NARATORULUI

s REGISTRE STILISTICE

Farmecul zicerii este dat de prezenţa elementelor de **limbaj** popular *(singur ca un cuc"),* arhaic *(„catastih", „mazili"),* regional *(„buiac", „Jiojma", „imaş",* „rayă"). Limbajul personajelor (ţiganii) contrastează cu al naratorului-personaj (boierul), indicând diferenţa socială şi culturală. Expresivitatea limbajului este dată de frumuseţea metaforei: „*Catastihul acelor vremuri a început să mi se încurce",* epitetul de caracterizare: „*nări largi, şi ochii iuţr, „răcni răguşit",* comparaţia sugestivă: *„Am simţit în mine ceva fierbinte; parc-aş fi înghiţit o băutură tare."*

CONCLUZIE

Fântâna dintre plopi este **povestire** deoarece **este** o **narațiune subiectivizată** (din unghiul povestitorului, implicat ca protagonist al întâmplării), care se limitează la **relatarea unui**

singur fapt epic, o întâmplare de dragoste din tinereţe, de fapt o iniţiere ratată. Prin **actul narării,** se reînvie o lume apusă. Relaţia narator-receptor presupune: oralitate, ceremonial, atmosferă.

Hanu Ancufei este o **povestire în ramă** pentru că naratorul şi interlocutorii sunt prezenţi în acelaşi spaţiu - hanul, în acelaşi timp - *„într-o toamnă aurie",* cadru care prilejuieşte nararea diferitelor povestiri.

CURENTE LITERARE

CLASICISM - ROMANTISM - REALISM

Curent literar - mişcare literară dintr-o anumită perioadă social-istorică, reunind scriitori care împărtăşesc principii estetice similare, se raportează într-o manieră comună la o anumită tradiţie literară (la începuturile lor, au caracter polemic faţă de tradiţie), concordă în preferinţele pentru anumite genuri şi specii literare şi utilizează în opera lor modalităţi artistice similare. Principiile estetice ale unui curent sunt cristalizate, de obicei, într-un *manifest literar,* dar există şi curente reprezentate d» mai multe manifeste.

Curentele literare nu există în stare pură, între ele apărând interferenţe, iar opera unui mare scriitor nu poate fi subsumată în totalitate unui singur curent. Marii scriitori depăşesc limitele unui curent sau ilustrează mai multe curente literare, dar îşi creează opera într-o epocă sau în alta; clasificarea lor se face din motive didactice, însă fară a putea surprinde originalitatea operei sau interferenţele specifice.

„Vw există în realitate un fenomen artistic pur, clasic ori romantic. [...] Clasicism - Romantism sunt două tipuri ideale, inexistente practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în ***retortă."*** (G. Călinescu, ***Clasicism, romantism şi baroc,*** în voi. ***Impresii asupra literaturii spaniole)***

Criterii de analiză şi de <u>comparare</u> 1. Manifestare apariţie	manifest literar CLASICISMUL (francez) - curent literar şi artistic din secolul al XVII-lea şi începutul celui de-al XVIII-lea (apărut în Franţa)	• Nicolas Boileau, *Arta <u>poetică</u>* (1674): <u>arta este</u> ROMANTISMUL - orientare ideologică, artistică şi literară din prima jumătate a secolului al XlX-lea (aprox. 1790-l850), apărută în spaţiul european	pentru independenţă şi libertate naţională - filozofia idealistă germană (Schelling, Fichte, Hegel, Schopenhauer) - Victor Hugo, *Prefaţa* . la drama *Cromwell* REALISMUL - curent literar-artistic manifestat, pe plan european, la mijlocul secolului al XlX-lea (aprox. 1830-l880)
context istoric	• monarhia absolută (domnia lui Ludovic al XlV-lea)	• revoluţiile burghezo-democratice, lupta	- revoluţia industrială;
context filozofic	• raţionalismul lui Descartes		

consolidarea burgheziei; dezvoltarea presei

- pozitivism ul (A. Comte); dezvoltarea științelor naturii (Ch. Darwin)

- Balzac, ***Prefața*** la _____

	expresia raţiunii, iar scopul artei este să placă şi să moralizeze **(1827):** *Jiu există reguli, nici modele. [...]*	*Conceptul artei de frumos include şi urâtul şi grotescul"* *Comedia umană* **(1842):** *Jiteratura e o oglindă*	*completă a moravurilor sociale",* Champfleury, *Realismul* **(1857)**
2. Trăsături/ principii estetice - curent raţionalist	-* idealul îmbinării frumosului cu binele şi adevărul, a utilului cu plăcutul	clasicism; libertatea de creaţie	- respinge imaginea artificială a romantismului în folosul observaţiei directe
obiectivitatea	- ordine, echilibru, armonie, rigoare	- fascinaţia misterului şi a excepţionalului; antiteza; culoarea locală; interesul pentru mituri, folclor, simboluri, trecutul istoric, natură şi spaţii exotice	- determinarea socială, valoarea documentară; analiza psihologică
- respectare a normelor de compoziţie/ a regulilor (celor trei unităţi: de loc, de timp, de acţiune)	- puritatea genurilor, sobrietatea stilului	- cultivarea emoţiei şi a sentimentului; intensitatea trăirilor (pasiunea); antiteza	- lipsa de idealizare; mimesis
- interesul pentru natura umană (tipuri eterne)	- scopul: didactic,, moralizator - imaginaţia - principiul fundamental de creaţie; primatul sentimentului şi al fanteziei creatoare - subiectivitate a; expansitmea eului individual - respingerea regulilor impuse de	- afirmarea individualităţii, a originalităţii, a spontaneităţii - amestecul genurilor şi al stilurilor 7 reflectarea veridică, obiectivă a realităţii/ a societăţii contemporane	- sobrietate, obiectivitate - reflectarea critică a <u>societăţii epocii</u> ____
3. Surse de inspiraţie/ teme	- antichitatea greco-romană, mitologia antică - istoria medievală (idealul cavaleresc) general-umane	- impersonalitatea - folclorul local, miturile, fantasticul, fabulosul - trecutul istoric (evul mediu) - natura locală sau spaţiile exotice	- excepţionalul (situaţii, <u>personaje)</u> __ - lupta între grupuri, clase fociale (banul, moştenirea, zestrea, parvenirea)
4. Raportul cu timpul - atemporalitatea, perenitatea, valorile	- evadarea din realitate în fantezie, vis, trecut istoric, spaţiu natal sau spaţii exotice	- <u>antiteza trecut-prezent</u> - aspecte ale societăţii contemporane - veridicitate, verosimilitate	

CURENTE L/TE ***RARE***

5. Personajul literar	- „caracterele" (personaje cu o singură trăsătură psihologică sau comportamentală, de ex.: avarul, ipocritul, orgoliosul etc.); interes pentru tipurile eteme - consecvenţa caracterului cu sine - în tragedie: idealul canonic (model social conform normelor bunului gust şi bunului simţ; personajul provine din aristocraţie) 1 victoria raţiunii asupra pasiunii - omul abstract, exemplar; apoteoza omului - universalul	- personaje excepţionale în împrejurări excepţionale - antiteza (înger - demon); titanul - personaje din toate mediile sociale - victoria pasiunii - drama omului - particularul/ excepţionalul	- personaje tipice (pentru o categorie socială) în situaţii tipice - analiza psihologică - „specii sociale" k - complexitatea umană - personaj exponenţial (învinşi sau învingători); exponent al generalului (tipicul)
6. Stilul	- stilul înalt - puritatea: refuzul amestecului de stiluri, genuri sau specii - claritate, precizie, concizie - sobrietate, armonie, echilibru	- stilul metaforic - fuziunea genurilor şi a speciilor - lărgirea şi îmbogăţirea limbii literare: limbaj popular, arhaic etc. (valoarea stilistică)	- stil impersonal, obiectiv - precizie, sobrietate - limbajul - mijloc de individualizare a personajelor - notarea amănuntului semnificativ; tehnica detaliului; descrieri minuţioase
7. Specii cultivate/ Reprezentanţi în literatura universală	- specii dramatice: tragedia (P. Corneille, J. Racine), comedia (Molière) • specii lirice: oda, idila. epigrama, poezii cu formă fixă - specii epice: fabula (La Fontaine), satira, scrisoarea, epopeea	- specii dramatice: drama istorică (V. Hugo, Pușkin), filozofică, lirică (Shelley) - specii lirice: meditaţia, elegia, romanţa (Lamartine, V. Hugo) - specii epice: legenda, balada (H. Heine), poemul (Heine, Byron, Keats, A. de Vigny, Pușkin, Lermontov, Eminescu), nuvela (istorică, fantastică - E.A. Poe), romanul (istoric, de aventuri, frescă) (Novalis, W. Scott, V. Hugo, E.A. Poe)	- specii dramatice: drama (socială, psihologică, de idei) (Cehov, Tolstoi, Ibsen); comedia (Gogol) - specii epice: schiţa (Cehov), nuvela psihologică, romanul (Balzac, Stedhal, Flaubert, Tolstoi, Dostoievski, Gogol, Dickens)

Reprezentanţi în literatura română	- poeţii Văcăreşti, Gh. Asachi, C. Negruzzi, Or. Alexandrescu	- C. Negruzzi, Or. Alexandrescu, Mihai Eminescu	- N. Filimon, I.L.Caragiale, I. Slavici, L. Rebreanu, G. Câlinescu

ANEXA 1

DESPRE STUDIILE DE CAZ ŞI DEZBATERI

Conform programei pentru examenul de bacalaureat, *„JStudiile de ca2 şi dezbaterile menţionate în tabel pot fi valorificate în cadrul probelor scrise, prin solicitarea argumentării unor opinii sau judecăţi de valoare (reproduse) pe marginea temelor respective. Argumentarea va fi exemplificată prin texte/ fragmente adecvate, studiate la clasă".*

Adică pentru explorarea unei teme date, elevii vor realiza eseuri argumentative, care trebuie să conţină: ipoteza/ premisa/ punctul de vedere (*opinii sau judecaţi de valoare date),* argumentaţia (o prezentare generală a temei, cu inserarea unor fragmente din texte literare şi/ sau nonliterare ilustrative, comentarii personale, explicaţii, exemplificări etc.) şi o concluzie.

Lucrarea noastră conţine atât prezentări generale ale temelor, cât şi eseuri aplicative, adică oferă suficiente informaţii necesare elaborării răspunsurilor la eseurile argumentative care pot fi propuse pentru proba scrisă. Aceste informaţii nu sunt, însă, şi singurele posibile, pentru că exemplificările pot viza şi alte opere literare, respectiv, texte nonliterare.

Temele studiilor de caz şi ale dezbaterilor pentru examenul de bacalaureat, care au fost preluate din programele şcolare pentru clasele XI-XII sunt următoarele:

Studii de caz şi dezbateri	Conţinut
Studiu de caz: *Latinitate şi dacism* (originile şi evoluţia limbii române)	p. 17-l9 p. 2l-30
Studiu de caz: *Formarea conştiinţei istorice* (pe baza unor fragmente ilustrative din cronicile moldoveneşti) **Studiu de caz:** *Rolul literaturii în perioada paşoptistă* (articole programatice şi de doctrină; exemplificări din literatura vremii)	p.35-49, 57-77
Dezbatere: *România, între Orient şi Occident* (selecţii din texte literare)	p. 39-49
Studiu de caz: *Criticismul junimist* (studiile lui Titu Maiorescu) **Studiu de** caz; *Modele epice în romanul interbelic* (pe baza unor romane studiate în clasele IX-XI) **Studiu de caz:** *Diversitate tematică, stilistică şi de viziune în poezia interbelică* (pe baza textelor poetice incluse la modernism şi tradiţionalism)	p. 5l-55 p. 217-265,37l-408 p. 163-215,266 p.
Dezbatere: *Identitate culturalii în context european* (se pot valorifica, de exemplu, informaţiile despre orientările culturale interbelice: modernism, tradiţionalism, avangardă)	15l-l61 şi urm. p.
Studiu de caz: *Tipuri de roman în perioada postbelici* (înainte şi după 1980)	267-301

ANI

INDICE - CONCEPTE DE ISTORIE ŞI TEORIE LITËRARÀ UTILIZATE

artă poetică 189 avangardă 159 basm (cult)'355
clasicism 139,417 comedia 337 comicul 338 dramă 323
ermetism 119 expresionism 188, 189 genul dramatic 337
instanţele comunicării (autor, narator, personaj, cititor) 409
iluminism 31
meditaţie 59
metaromanul 251, 297
modernism 151
naturalism 108
neomodemism 303
nuvelă 65,108
parabolă 323
paşoptism 35
poezie 59
poezie lirică 59
postmodemism 327, 302
povestire, povestire în ramă, povestire în povestire 409
psalm 172 -L' *hjki*fa.-'-
roman, roman modem (ionic), roman psihologic 217
romanul experienţei 239
roman tradiţional (doric) 126
roman realist 126, 387-
roman de tip obiectiv 371
romantism 57,417
realism 107,417
tragedie 323
umanism 27

CUPRINS

ART 2

în secolele XVII-XVIII 30
Perioada modernă 38
Romantismul 67
în literatura pașoptistă 67
I. Delimitări terminologice 67
Nuvela romantică de inspirație istorică: 67
H. Competențe de evaluat 67
Cerințe posibile: 67
Sugestii de redactare 69
CONCLUZIA 76
I. Concepte operaționale 77
II. Competențe de evaluat 77
III. Sugestii de redactare 79
Romantismul 85
I. Delimitări contextuale 85
II. Competența de evaluat 86
. Sugestii de redactare 87
IPOTEZA 103
FORMULAREA ARGUMENTELOR 103

ARGUMENTARE 103
II. Competența de evaluat..... 108
III. Sugestii de redactare..... 108
IPOTEZA; FORMULAREA ARGUMENTELOR..... 110
ARGUMENTARE 110
Curente culturale/ literare 119
în secolul XIX - începutul..... 119
secolului XX..... 119
I. Delimitări terminologice și contextuale..... 119
Definiție. Context istoric:..... 119
• descrieri minuțioase; 120
• tehnica detaliului veridic, semnificativ; 120
• scriitorii au o atitudine critică față de societate; 120
• stilul impersonal și sobru; ' 120
Conceptul operațional..... ,
120
II. Competenta de evaluat..... 120
. Sugestii de redactare..... 122
CONCLUZIE 127

IPOTEZA 127
ARGUMENTAREA 127
I. Conceptul operațional 134
II. Competenta de evaluat 134
. Sugestii de redactare 134
I. Conceptul operațional 142
I. Conceptul operațional 151
II. Competența de evaluat 151
III. Sugestii de redactare 152
Prelungiri ale romantismului 158
şi ale clasicismului I. Delimitări terminologice și contextuale 158
II. Competențe de evaluat 159
III. Sugestii de redactare 159
Curente culturale/ literare 166
în secolul XIX - începutul 166
secolului XX 166
I. Delimitări terminologice și contextuale 166
Curente culturale/ literare 174

în perioada interbelică 174
II. Prezentare generală 175
III. Competența de evaluat 177
Curente culturale/ literare 178
în perioada interbelică 178
I. Delimitări terminologice și contextuale 178
II. Prezentare generală 178
Competenta de evaluat 181
Curente culturale/ literare 182
ÎN PERIOADA INTERBELICĂ Orientàri avangardiste 182
I. Delimitări terminologice și contextuale 182
II. Prezentare generală 183
Modernismul 186
I. Delimitări contextuale și terminologice 186
II. Competenta de evaluat 189
III. Sugestii de redactare 189
I. DELIMTĂRI CONTEXTUALE ȘI TERMINOLOGIE
TUDOR ARGHEZI - OPERA POETICA 197
ii. competente de evaluat 199

III. Sugestii de redactare 200
Modernismul 217
II. Competenta de evaluat 220
III. Sugestii de redactare 220
IPOTEZA 220
Poezia interbelică 228
I. Delimitări contextuale și terminologice 228
II. Competența de evaluat 230
III. Sugestii de redactare 230
IPOTEZA 232
DEZVOLTAREA ARGUMENTELOR 232
CONCLUZIE 236
I. Conceptul operațional 236
II. Competența de evaluat 236
Cerința: 236
Sugestii de redactare 238
Poezia interbelică 242
I. Delimitări contextuale și terminologice 242
II. Competenta de evaluat 242

III. Sugestii de redactare 242
IPOTEZĂ..... 244
ENUNȚAREA ARGUMENTELOR..... 244
CONCLUZIE 247
Orientări tematice..... 249
ÎN ROMANUL INTERBELIC Romanul psihologic..... 249
I. Delimitări contextuale și terminologice..... 249
II. Competențe de evaluat 250
III. Sugestii de redactare 250
IPOTEZA..... 252
CONCLUZIE 266
I. Conceptul operational..... 266
II. Competența de evaluat..... 266
Cerințe posibile: 266
III. Sugestii de redactare..... 267
Orientări tematice..... 273
în romanul interbelic , Romanul Experienței 273
i. Delimitări contextuale și terminologice 273
II. Competențe de evaluat 273

Sugestii de redactare 275
ARGUMENTARE 276
Modele epice în romanul 310
din perioada interbelică 310
Diversitate tematică, stilistică și de 311
viziune în poezia interbelică I. Prezentare generală 311
Romanul în perioada postbelică 312
(înainte de 1980) 312
Romanul în perioada postbelică 352
(DUPĂ 1980) 352
Poezia In perioada postbelica 362
ii 462
i i 462
ir 462
ART 2
în secolele XVII-XVIII 30
Perioada modernă 38
Romantismul 67
în literatura pașoptistă 67

I. Delimitări terminologice 67
Nuvela romantică de inspirație istorică:..... 67
H. Competențe de evaluat 67
Cerințe posibile: 67
Sugestii de redactare 69
CONCLUZIA 76
I. Concepte operaționale..... 77
II. Competențe de evaluat..... 77
III. Sugestii de redactare 79
Romantismul 85
I. Delimitări contextuale 85
II. Competența de evaluat..... 86
. Sugestii de redactare 87
IPOTEZA..... 103
FORMULAREA ARGUMENTELOR 103
ARGUMENTARE 103
II. Competența de evaluat..... 108
III. Sugestii de redactare 108
IPOTEZA; FORMULAREA ARGUMENTELOR..... 110

ARGUMENTARE 110
Curente culturale/ literare 119
în secolul XIX - începutul 119
secolului XX 119
I. Delimitări terminologice și contextuale 119
Definiție. Context istoric: 119
• descrieri minuțioase; 120
• tehnica detaliului veridic, semnificativ; 120
• scriitorii au o atitudine critică față de societate; 120
• stilul impersonal și sobru; ' 120
Conceptul operațional ,..... 120
II. Competenta de evaluat 120
. Sugestii de redactare 122
CONCLUZIE 127
IPOTEZA 127
ARGUMENTAREA 127
I. Conceptul operațional 134
II. Competenta de evaluat 134
. Sugestii de redactare 134

I. Conceptul operațional 142
I. Conceptul operațional 151
II. Competența de evaluat 151
III. Sugestii de redactare 152
Prelungiri ale romantismului..... 158
şi ale clasicismului I. Delimitări terminologice și contextuale
..... 158
II. Competențe de evaluat 159
III. Sugestii de redactare 159
Curente culturale/ literare 166
în secolul XIX - începutul 166
secolului XX 166
I. Delimitări terminologice şi contextuale 166
Curente culturale/ literare 174
în perioada interbelică 174
II. Prezentare generală 175
III. Competența de evaluat 177
Curente culturale/ literare 178
în perioada interbelică 178

I. Delimitări terminologice și contextuale 178
II. Prezentare generală 178
Competenta de evaluat 181
Curente culturale/ literare 182
ÎN PERIOADA INTERBELICĂ Orientàri avangardiste 182
I. Delimitări terminologice și contextuale 182
II. Prezentare generală 183
Modernismul 186
I. Delimitări contextuale și terminologice 186
II. Competenta de evaluat 189
III. Sugestii de redactare 189
I. DELIMTĂRI CONTEXTUALE ȘI TERMINOLOGIE
TUDOR ARGHEZI - OPERA POETICA 197
ii. competente de evaluat 199
III. Sugestii de redactare 200
Modernismul 217
II. Competenta de evaluat 220
III. Sugestii de redactare 220
IPOTEZA 220

Poezia interbelică 228
I. Delimitări contextuale și terminologice 228
II. Competența de evaluat 230
III. Sugestii de redactare 230
IPOTEZA 232
DEZVOLTAREA ARGUMENTELOR 232
CONCLUZIE 236
I. Conceptul operațional 236
II. Competența de evaluat 236
Cerința: 236
Sugestii de redactare 238
Poezia interbelică 242
I. Delimitări contextuale și terminologice 242
II. Competenta de evaluat 242
III. Sugestii de redactare 242
IPOTEZĂ 244
ENUNȚAREA ARGUMENTELOR 244
CONCLUZIE 247
Orientări tematice 249

ÎN ROMANUL INTERBELIC Romanul psihologic..... 249
I. Delimitări contextuale și terminologice..... 249
II. Competențe de evaluat 250
III. Sugestii de redactare 250
IPOTEZA..... 252
CONCLUZIE 266
I. Conceptul operational..... 266
II. Competența de evaluat..... 266
Cerințe posibile: 266
III. Sugestii de redactare..... 267
Orientări tematice..... 273
în romanul interbelic , Romanul Experienței 273
i. Delimitări contextuale și terminologice 273
II. Competențe de evaluat 273
Sugestii de redactare..... 275
ARGUMENTARE 276
Modele epice în romanul..... 310
din perioada interbelică 310
Diversitate tematică, stilistică și de 311

viziune în poezia interbelică I. Prezentare generală 311
Romanul în perioada postbelică 312
(înainte de 1980) 312
Romanul în perioada postbelică 352
(DUPĂ 1980) 352
Poezia In perioada postbelica 362
ii 462
i i 462
ir 462

III. PRECIZĂRI PRIVIND

CONŢINUTURILE

PROGRAMEI a.

LITERATURA

Autori canonici: Mihai Eminescu, Ion Creangă, I.L. Caragiale, Titu Maiorescu, Ioan Slavici, G. Bacovia, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, G. Călinescu, E. Lovinescu, Marin Preda, Nichita Stănescu, Marin Sorescu.

[1] M.Ed.C. - ***Limba şi literatura română - Programa pentru examenul de bacalaureat 2008.***
Idem.

[1] Drama **este** o **specie** dramatică bine reprezentată în epoci, dar nu este obligatorie pentru examen.

[4] **M.Ed.C. -** *Limba şi literatura română - Programa pentru examenul de bacalaureat 2008.*

[1] Theodor Hristea, ***Sinteze de limba română,*** Editura Albatros, Bucureşti, 1984.

(„Către ţărmul dimpotrivă se întind, se prelungesc[99], „Muşchiul zidului se mişcă... păntre iarbă să strecoară") **deschide cadrul până la dimensiunea fantastică. Potrivit esteticii romantice, natura este cadru şi sentiment.**

Secvenţa a doua (strofele IV-XII) evocă domnia legendară a lui Mircea, asociind imagini din trecutul glorios. Discursul liric se transformă din unul specific pastelului într-unui specific odei: *„Ascultaţi!... marea fantomă face semn... dă o poruncă.../ Oştiri, taberifară număr împrejuru-i înviez...'/ Glasul ei se-ntinde, creşte, repetat din stîncă-n stîncă,/ Transilvania l-aude, ungurii se înarmez.*[99]

Dintre elementele romantice, apar acum dialogul cu natura, influenţă a literaturii populare: *„Oltule, care-ai fost martur vitejiilor trecute*", **interogaţia retorică, semnul spiritului reflexiv:** *„Cine oar' poate să fie omul care te-a-ngrozit?*[99] **şi invocaţia:** *„Sărutare, umbră veche!*[99]

Accentele de odă exprimă credinţa poetului că Mircea întruchipează idealul de vitejie strămoşesc şi dorinţa de libertate. Ideile şi imaginile generoase despre domnia lui Mircea conduc la antiteza romantică trecut - prezent, dezvoltată în strofa a XII-a: *yyNoi citim luptele voastre, cum privim vechea armură/ Ce un uriaş odată în războaie a purtat;/ Greutatea ei ne-apasă, trece slaba-ne măsură,/Ne-ndoim dac-aşa*

oameni întru adevăr au stat.[99] **Secvenţa a treia (strofele XIII-XIV) este o meditaţie comparativă trecut - prezent, născută din luciditatea poetului, conştient că războiul nu înseamnă numai eroism, ci şi moarte. Spirit al lumii moderne, poetul combate războiul, pe care îl înfăţişează alegoric: „***Căci** *războiul e bici groaznec, care moartea îl iubeşte*[99]*.* **In faţa conştiinţei treze, legenda piere şi apare soluţia corespunzătoare dialecticii existenţei: „***JPrin ştiinţe şi prin arte naţiile înfrăţite.*[99]

Secvenţa a patra (strofele XV-XVI) realizează revenirea la cadrul romantic, de la începutul poeziei. Textul devine, astfel, armonios, unitar şi echilibrat. Ultimele două versuri: „*Şi-ale valurilor mîndre generaţii spumegate/ Zidul vechi al mănăstirei în cadenţă îl izbesc***identice cu versurile finale ale primei strofe, sugerează consubstanţialitatea timpului şi a memoriei afective.**

Discursul liric construit la persoana I indică subiectivarea eului, interiorizarea reflexivă şi elegiacă.

Lirismul subiectiv se realizează şi prin figuri de stil, structuri lingvistice, elemente de sintaxă poetică, prin care eul liric transmite senzaţii, reflecţii, sentimente: epitetul moral - *„valuri mândre*"; comparaţia - *„ca prin vine un fior*[99]*;* metafora - *„ceasul nălucirei*"; invocaţia, interogaţia, hiperbola; alternarea modului indicativ cu modul imperativ - *„Ascultaţi!... marea fantomă face semn... dă o poruncă*[99]; imagini vizuale, auditive,**

[1] **Manifest literar text** cu valoare de document pentru începutul unei mişcări literare/ a unui curent **literar, prin care**

se afirmă o nouă concepţie literară, de obicei. In mod polemic faţă de mişcarea ante**rioară.**

*

• Analiza elementelor de compoziţie şi de limbaj în textul poetic.

• Explicarea relaţiilor dintre opere literare şi contextul cultural în care au apărut acestea, (romantism, literatura paşoptistă).

*Dicţionarul Literaturii Române de la originipână la 1900***,** ED**.** Academiei, Bucureşti, 1979,

[1] Nicolae Manolescu, ***Istoria critică a literaturii române,*** Editura Fundaţiei Culturale Române **Bucureşti, 1997.**

*Notă! George Bacovia este aşezat în lucrare conform programelor şcolare în vigoare pentru clasele XI-XII, ca autor canonic reprezentativ pentru poezia interbelică. ***Sugestiile de redactare*** ilustrează simbolismul acestuia, pe baza a două poezii din volumul ***Plumb***, care se regăsesc şi în manualele şcolare. Simbolismul vs. modernismul operei lui George Bacovia este o temă a exegezei sale. în plus, simbolismul a deschis calea modefaismului.

[1] Tudor Vianu, art. ***Bacovia în ediţie definitivă***, 1946.

[7] cf. Hugo Friedrich, ***Structura liricii moderne.***

[2] Marin Mincu, ***Introducere în poezia lui Lucian Blaga,*** **în voi.** ***Lucian Blaga, Poezii*****, Ed. Albatros, Bucureşti, 1983.**

[5] Alexandru Paleologu, op. cit.

G. Călinescu, ***Curs de poezie,*** **în voi.** ***Universul poeziei,*** **Ed. Minerva, Bucureşti, 1971.**

[7] cf. Tudor Vianu, op. cit.

Tudor Vianu, op. cit.

Marin Mincu, op. cit.

[4] Dumitru Micu, op. cit.

olae Manolescu, *Arca lui Noe,* Ed. Gramar, Bucureşti, 1998.
dem.

[9] Nicolae Manolescu, op. cit.
[6] Eugen Simion, op. cit.
[7] Mircea Eliade, *Memorii,* Ed. Humanitas, Bucureşti, 2007.
Richard Rescika, *Introducere în opera lui Mircea Eliade*, Ed. Saeculum I.O., Bucureşti, 2000.
[9] în mitologia greacă, Androginul era fiul Afroditei şi al lui Hermes. Androginul, un tânăr foarte frumos de care se îndrăgosteşte nimfa lacului Salmakis, nu-i împărtăşeşte iubirea. Nimfa îl înlănţuie cu braţele şi le cere zeilor să Ie unească trupurile pe vecie. Zeii dau ascultare dorinţei ei şi creează o fiinţă perfectă - bărbat şi femeie în acelaşi timp. Invidios pe această perfecţiune, Zeus separă această nouă fiinţă în două părţi - femeia şi bărbatul - obligându-i ca de atunci să se caute continuu pentru a se recunoaşte şi reîntregi prin iubire.
[3] Eugen Simion, op. cit.
[15] Richard Rescika, op. cit.
[16] Idem.

[2] Richard Reschika, *Introducere în opera lui Mircea Eliade,* Ed. Saeculum, Bucureşti, 2000.
Eugen Simion, *Prefaţă* la ediţia a doua, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1984.
Eugen Simion, op. cit.
[7] Idem.

I. CONCEPTUL OPERAŢIONAL

PERSONAJELE DIN COMEDIE

II. COMPETENŢA DE EVALUAT

•

• Analiza principalelor componente de structură, de compoziţie şi de limbaj specifice textului dramatic (personajele, modalităţi de caracterizare a personajului, tipuri de personaje). ,

• Argumentarea unui punct de vedere privind textele literare studiate.

2. **Caracterizarea directă,** realizată **de alte personaje** (Brânzovenescu), exprimă abilitatea şi „enigma" personajului: *„JE tare... tare de tot... Solid bărbat! Nu-i dăm de rostul secretului".* Este respectat chiar de adversarul politic, Caţavencu numindu-l *venerabilul.* Prin **autocaracterizare,** se evidenţiază disimularea şi convingerea că diplomaţia înseamnă viclenie: *„Apoi, dacă umblă el cu machiavelicuri, să-i dau eu machiave- licuri [...]. N-am umblat în viaţa mea cu diplomăţie* [...]". Unele indicaţii scenice au rol în caracterizarea directă, precizându-i

[7] **O. Călinescu, op.cit.**

[1]N. Manolescu, op. cit.